SANDRO BOTTICELLI
ZEICHNUNGEN ZU DANTES GOETTLICHER KOMOEDIE

ZEICHNUNGEN

VON

SANDRO BOTTICELLI

ZU

DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

ZEICHNUNGEN VON SANDRO BOTTICELLI ZU DANTES GÖTTLICHER KOMÖDIE

VERKLEINERTE NACHBILDUNGEN DER ORIGINALE IM K. KUPFERSTICH-KABINET ZU BERLIN UND IN DER BIBLIOTHEK DES VATIKANS MIT EINER EINLEITUNG UND DER ERKLÄRUNG DER DARSTELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON F. LIPPMANN

BERLIN MDCCCXCVI

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

BERLIN, GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Unter den Künstlern der italienischen Renaissance, deren Gemälde auf den empfänglichen Besucher europäischer Galerien bleibenden Eindruck machen, steht Botticelli in erster Reihe. Nicht der Ruhm und Glanz des höchsten Genius fesselt den Beschauer an ihn, noch die Macht seiner Kompositionen, es ist vielmehr die Vereinigung eines zarten künstlerischen Naturells mit einer geistig tief angelegten, sympathischen Persönlichkeit, die Botticellis moderne Popularität begründet. Wie Fra Angelico uns in die Regionen der Seligen führt, indem er über seine Gestalten überirdische Klarheit und den Frieden des vom letzten Erdenrest befreiten Daseins ausbreitet, so weifs auch Botticelli in seine Schöpfungen einen Zug von Weltentrücktheit zu legen. Entspringt bei dem Dominikaner aus religiöser Innigkeit die Poesie seines Schaffens, so ist es der Poet, der in Botticelli den Künstler inspiriert.

Seit den Tagen der antiken Kunst hatte die Menschheit verlernt, der Natur unbefangen ins Angesicht zu blicken. Schrittweise, von Giotto bis auf Leonardo, erweitert sich der Blick für die Pracht und Wahrheit der Natur; nur zaghaft und schüchtern nahen sich ihr die Kinder der neuen Zeit. Mit allen Gaben der Jugend ist diese unvergleichliche Periode des Erwachens geschmückt, mit naiver Anmut, Grazie, Frische der Empfindung und einer Elasticität der Schaffenslust, die selbst unter zeitweise widrigen äufseren Umständen nicht erlahmt.

Botticelli zählt nicht im eigentlichen Sinn zu den Führern der Florentiner Schule; doch fügt er den Eigenschaften, die den Reiz der Malerei des Quattrocento ausmachen, ein ihm allein eigenes Element hinzu, den märchenhaften Zauber einer Traumwelt, die sein poetischer Geist sich aufgebaut hat.

Was wir von seinem Leben wissen, beschränkt sich auf einige magere Daten, und seine Biographie, wie sie Vasari giebt, ist dürftig. Eine in sich gekehrte Natur, mag er namentlich in seinen späteren Jahren abgeschlossen gelebt haben, so dass schon seine Zeitgenossen wenig über ihn zu sagen wussten.

Botticelli ist 1446 zu Florenz als der jüngste der fünf Söhne des Lohgerbers Mariano di Vanni Filipepi geboren. Sein Taufname Alessandro wurde in Sandro abgekürzt. Nach seinem ersten Lehrer, einem Goldschmied, der den Spitznamen Botticelli — wörtlich das kleine Fass — geführt haben soll, erhielt er, wie man früher annahm, den Namen, unter dem er bekannt ist; wahrscheinlicher ist jedoch, dass der älteste Bruder Sandros, ein Makler, von seinen Freunden Botticelli genannt zu werden pflegte und dass diese Bezeichnung später auf den jüngsten, den Maler, übertragen worden ist. Dieser selbst schreibt sich aber an der einzigen Stelle, an der wir seine eigenhändige Namensunterschrift besitzen: Sandro di Mariano.

Der junge Botticelli wurde, so erzählt Vasari, sehr sorgfältig erzogen und in allem unterrichtet, was die Knaben damals zu lernen pflegten. Er begriff leicht, wozu er Lust hatte, aber am Lesen, Schreiben und Rechnen fand er kein Gefallen. Der Vater, ungeduldig bei dem Wesen des absonderlichen Knaben, nahm ihn aus der Schule und gab ihn zu seinem Paten, einem Goldschmied und tüchtigen Meister, in die Lehre. Es scheint aber, dass Vasaris Bericht von seiner Unlust zum Lernen übertrieben ist, oder Botticelli müsste das in der Jugend Ver-

säumte später reichlich nachgeholt haben, denn wir finden ihn in klassischen Schriftstellern bewandert und mit dem Studium Dantes beschäftigt, auch erscheint seine Handschrift fast wie die eines Gelehrten.

In den Werkstätten der Goldschmiede wurden in jener Zeit oft die verschiedensten Künste zugleich betrieben; Goldschmiede standen in reger Beziehung zu Malern, und Künstler, wie die Pollajuoli, übten neben der Malerei das Goldschmiedehandwerk. Werke des Metallgusses, alle Arten der Skulptur, Intarsia, künstlerische Stickereien gingen aus solchen Werkstätten hervor. Auch Sandro zeigte viel Geschick zum Zeichnen und Malen, so dass der Vater, seinem Wunsche folgend, ihn — um 1460 — zu Fra Filippo Lippi in die Lehre gab, einem der hervorragendsten unter den damals lebenden Meistern. Spurlos ist die Lehrzeit bei dem Goldschmied an Botticelli jedoch nicht vorübergegangen; seine Freude an der malerischen Ausführung von Schmuck und ornamentalem Beiwerk stammt gewiss aus jener Zeit, und vielleicht auch die Bestimmtheit und Schärfe der Umrisse, die seiner Zeichnung eigen ist.

Fra Filippo, 1406 geboren, war im Kloster Carmine in Florenz unter dem Eindruck der Malereien Masaccios zum Künstler erwachsen; seit 1452 lebte er nicht in Florenz, sondern im benachbarten Prato, mit dem Ausmalen des Domchores beschäftigt, bis er 1466 nach Spoleto übersiedelte, um grofse Malereien im Dom auszuführen, zu denen ihm sein Gönner Piero de' Medici den Auftrag verschafft hatte. Filippo war trotz seines geistlichen Standes eine ungebundene Künstlernatur, deren moralische Schwächen die Kehrseiten seines Talentes bildeten, die man indes nach den Anschauungen der Zeit beurteilen muss. In Prato hatte er die schöne Nonne Lucretia Buti aus demselben Kloster entführt, an dem er Kaplan war. Aus der Ehe mit ihr, zu der später Papst Pius II den Dispens gab, indem er beide vom geistlichen Gelübde entband, entspross Filippino Lippi, nachmals Schüler Botticellis, und als Maler nicht minder berühmt wie sein Vater und sein Lehrer.

In den figurenreichen Kompositionen Fra Filippos herrscht ein mehr künstliches Gleichgewicht als wirkliche Freiheit und Natürlichkeit der Anordnung; seine Köpfe und Gestalten zeigen oft sonderbar gedrückte, in die Breite gezogene Formen, aber er hat Schöpfungen hinterlassen von so frischer Aktualität, Feinheit und Grazie, wie die Verkündigung in der Londoner National-Galerie, die Madonna mit zwei Engeln in den Uffizien oder die Geburt Christi in Berlin. Seine Engel und Madonnen

haben einen überaus lieblichen, keuschen Ausdruck, ein feines Ebenmafs der Bildung und ein weiches, duftiges Inkarnat. In seinen besten Werken ist das Kolorit satt, hell und leuchtend.

Botticelli hat jedenfalls Filippo verlassen, bevor dieser um 1466 nach Spoleto ging. Zwei Jahre später, bei Filippos Tode, zählt Botticelli schon zu den besten Malern von Florenz und ist ein Mann von hervorragender Stellung.

Unter seinen frühesten selbständigen Werken erwähnt Vasari die allegorische Figur der Stärke — heute in der Uffizien-Galerie —, die er für den Saal der Mercatanzia, des Handelsgerichts, in Florenz neben sechs anderen Tugenden von Antonio und Piero Pollajuolo auszuführen hatte. Andere frühe Arbeiten, von denen berichtet wird, wie die Bildnisse der hingerichteten Führer des Aufstandes der Pazzi und der Mörder Giuliano de' Medicis (1478), die Botticelli an die Wände des Bargello zum abschreckenden Beispiel malen musste, haben sich ebensowenig erhalten, wie die Malereien der Sala della Udienza im Palazzo della Signoria, die er 1482 in Gemeinschaft mit Domenico Ghirlandajo ausführte.

Keines der uns bekannten Gemälde Botticellis ist mit seinem Namen bezeichnet oder datiert, und nur bei wenigen ist die Zeit der Entstehung mit einiger Sicherheit zu ermitteln. Nur aus dem Charakter seiner Malereien lässt sich demnach auf den Gang seiner künstlerischen Entwickelung ungefähr schliefsen. Hierzu kommt, dass Botticelli sich alsbald mit zahlreichen Schülern und Gehilfen umgab. In seiner Werkstatt, der Bottega, wurden Bilder ausgeführt, in denen der Meister wichtigere Partien, wie Köpfe und Hände, selbst malte, die Nebensachen aber seinen Mitarbeitern überliefs; auch Wiederholungen und Tafeln entstanden dort, zu denen er nichts als den Entwurf hergegeben hatte. Derartige Werke zeigen die charakteristischen Eigenschaften Botticellis mehr oder weniger abgeschwächt. Um den ungeschmälerten Eindruck seiner Kunst zu empfangen, müssen wir sie von jenen scheiden, die völlig von seiner Hand sind. Diese kritische Sichtung ist in manchen Fällen freilich schwierig.

Die besonderen in die Augen fallenden Eigenschaften der Zeichnungs- und Malweise scheinen bei Botticelli schon ziemlich klar zu jener Zeit ausgebildet, als er die Werkstatt Fra Filippos verliefs, wie die vorhin erwähnte Fortezza darthut. Neben seinem eigentlichen Lehrmeister hatte wahrscheinlich auch der Florentiner Maler und Bildhauer Andrea del Ver-

rocchio einen bedeutenden Einfluss auf den jungen Meister, ja es wird vermutet, dass Botticelli, nachdem er Fra Filippos Werkstatt verlassen, eine Zeitlang bei ihm gearbeitet habe.

Von Fra Filippo scheidet Botticelli vor allem die tiefere Durchgeistigung seiner Madonnen und seiner Engel. Sie haben bei ihm nicht die regelmäfsige Bildung einer allgemeinen Schönheit, sondern einen scharf individuellen Zug, leicht eingesunkene Wangen und einen feinen, fast kränklichen Ausdruck sehnsüchtigen Leidens und träumerischer Schwermut. Sie sind, wie überhaupt die weiblichen Gestalten Botticellis, von holdester Anmut und fesselndem seelischen Ausdruck, der sich dem Beschauer tief einprägt.

Botticelli besitzt eine genaue Kenntnis des menschlichen Körpers, wie schon ein Bild der frühen Periode, der lebensgrofse hl. Sebastian der Berliner Galerie, beweist. Aber der menschliche Körper ist ihm nicht, wie manchem seiner Zeitgenossen, ein Objekt, sich in anatomischer Detailbildung und Demonstration zu ergehen; er will auch in der Gestalt nur gewisse Stimmungen zum Ausdruck bringen. Sein verfeinerter Sinn für Wohlgefälligkeit verleiht ihm eine unübertroffene Meisterschaft in der Darstellung harmonisch edler Bewegungen; den Fluss der Linien hebt und betont ein freier, wohlerwogener Wurf der Gewänder, die sich, reich an antiken Motiven, bald in engen Falten den Gliedern anschliefsen, bald weit im Windhauch flattern. Das Kolorit ist in seinen besten Malereien überall hell, klar, doch kräftig und von sanfter, innerer Wärme. Die Lokaltöne setzen sich bestimmt voneinander ab, in leuchtender Wirkung, die das metallische Gold erhöht, das Botticelli noch hier und da nach Art der älteren Meister anwendet. Das ornamentale Beiwerk führt er liebevoll und mit vollendetem Geschmack aus. Zum Hintergrund pflegt er seinen Kompositionen Gewinde, Laub- und Blumenhecken und in künstlich angeordneten Formen gezogenes Ast- und Blätterwerk zu geben. Der Tadel, den Leonardo da Vinci einmal ausspricht, dass Botticelli keine Landschaften malen könne, hat vom Standpunkt Leonardos aus seine Berechtigung. Wenn unser Künstler einem Gemälde einen landschaftlichen Hintergrund giebt, so behandelt er ihn gewöhnlich nur nebensächlich; ihm lag die Gestaltung der Figuren und ihres Charakters mehr am Herzen.

Von der älteren kirchlichen und strengeren Auffassung der Madonna, die Botticelli in seiner ersten Zeit noch einigermafsen festhält,

entfernt er sich im Verlauf seiner späteren Thätigkeit mehr und mehr. Schon Fra Filippo hatte die Gruppe der Madonna mit dem Christuskind und dem kleinen hl. Johannes als rein menschliche Familienscene aufgefasst, Botticelli fügt aber dazu den Ausdruck einer gesteigerten innerlichen Beziehung zwischen Mutter und Kind. Der Mutterfreude der Madonna mischt sich eine stille Wehmut bei, wie eine Vorahnung der Leiden, die dem Kinde bereitet sind. Und diese Stimmung scheint sich auf das Kind zu übertragen, das wie verloren in keimenden Gedanken in die Welt hinausblickt.

In dieser Zeit kommt in Florenz eine neue Form des Madonnenbildes auf, das Rundbild, Tondo, wie es die Italiener nennen. Für das Rundbild, das der älteren Kunst unbekannt war, hatte sich kein kirchlicher Typus wie für die Altartafel gebildet; die Anordnung in der Kreisform blieb der Erfindung der Maler frei überlassen, und genrehafte Züge, wie sie der Neigung der Zeit entsprachen, konnten sich hier unbehindert von der Tradition entfalten. Kein Maler der Renaissance hat diesen neuen künstlerischen Vorwurf in vollendeterer Weise auszugestalten gewusst, als Botticelli. Die Londoner National-Galerie und das Turiner Museum besitzen Beispiele dafür, das berühmteste ist die ihren eigenen Lobgesang, das »Magnificat«, schreibende, von Engeln umgebene Madonna in den Uffizien. Die Kreislinie, welche die Darstellung einfasst, klingt wieder in der zart abgewogenen Haltung der Engel und der Madonna, und wie in einem runden Zauberspiegel lässt uns der Künstler eine Erscheinung aus einer höheren Welt erblicken.

Die starke Begabung für individuelle Charakteristik macht Botticelli zu einem hervorragenden Porträtisten; seine männlichen Bildnisse im Louvre, im Berliner Museum und in der Galerie Liechtenstein in Wien, sowie das vortreffliche weibliche Bildnis, einst im Besitz von Dante Rossetti, jetzt bei Mr. Ionides in Brighton, sind von überzeugender Wahrheit, durchgeistigt und von lebensvoller Unmittelbarkeit. Diese Seite der Kunst Botticellis, seine Meisterschaft im Bildnis, tritt ganz besonders hervor in der figurenreichen Anbetung der Könige in Florenz, einer Komposition von seltener Originalität. Die anbetenden Könige und ihre Begleiter tragen die Züge von Mitgliedern des Mediceischen Hauses, teils lebender, teils damals schon verstorbener, und von Personen, die zu der Familie in näherer Beziehung standen. Nächst der Madonna kniet Cosimo, der »Vater des Vaterlandes« († 1464), wir sehen ferner

Giuliano de' Medici, Lorenzo Magnifico, Filippo Strozzi, Andrea Poliziano und andere, die man auf Grund von Medaillen und Porträtbüsten erkennen kann. Rechts vorn in der äufsersten Ecke steht ein Mann in langem gelben Gewand, den Beschauer anblickend mit markigen, etwas schweren Zügen und gedankenvollem Ausdruck — seinen Kopf zeigt die Vignette am Anfang dieses Buches —, es ist Botticelli selbst, der sich ebenfalls als ein Hausgenosse der Medici hier anschliefsen durfte.

Die eben beschriebene Anbetung der Könige könnte man auch als Familienbild der Mediceer bezeichnen; das Zeitalter der Renaissance findet keinen Anstofs daran, Heiliges und Profanes zu vermischen; christliche Motive und Symbole werden ohne Bedenken neben heidnischen verwendet, und, wie im Altertum, scheut sich auch jetzt die Kunst nicht, religiösen Darstellungen einen Zug naiver Sinnlichkeit zu verleihen. Ein Reigen tanzender und blumenstreuender Engel, die ihre Abkunft von den antiken Horen und Grazien nicht verleugnen, umgiebt in der Krönung der Maria in der Akademie zu Florenz die Gruppe Gottvaters und der Madonna; strenger ist die Auffassung der Madonna mit den beiden Johannes in der Berliner Galerie; aber was der Künstler hier dem Gegenstand an Belebtheit des Vorganges nicht geben durfte, ersetzte er durch den Reichtum, womit er die Umgebung der Figuren gestaltet; üppiger Pflanzenwuchs, mit vollendetem Geschmack zu verschlungenem Rankenwerk angeordnet, bildet den Hintergrund zu dem überreich verzierten Marmorthron der Madonna.

Antike Kunst und antike Litteratur waren für die Maler und Bildhauer des italienischen XV Jahrhunderts eine Quelle, aus der ein jeder in seiner Weise Formen und Gedanken schöpfte. Wie hinter einem geheimnisvollen Schleier, der sich nur stückweise lüften liefs, verbarg sich noch das Altertum. Die Künstler kannten genug davon, um zu neuen Zielen geleitet, und nicht so viel, um auf ihrem Weg und in ihrer Originalität beirrt zu werden. Die Unbefangenheit, mit der sie die antiken Stoffe und Motive verarbeiten, giebt ihren Kompositionen den Reiz und Duft einer naiven Märchenwelt. Botticelli wirkt tonangebend für die freie Auffassung des antiken Stoffgebiets durch das ganze Zeitalter der Renaissance, weit mehr sogar als der mit deutlicher archäologischer Tendenz auftretende Mantegna. Das Wenige, was von Werken dieser Art auf uns gekommen ist, bildet einen Ruhmestitel seiner Malerei und der Florentiner Kunst, obenan das grofse Bild der Akademie in Flo-

renz, gewöhnlich der »Frühling« genannt, das aber das Reich der Venus darstellt nach einer Beschreibung in der »Giostra« des Angelo Poliziano. Giuliano de' Medici, den dieses Gedicht verherrlicht, erscheint hier als Merkur in den Gefilden der Venus, die selbst die Mittelfigur der Komposition bildet. Neben den drei Grazien schwebt Amor in den Lüften, feurige Pfeile schiefsend, Flora, Zephyr und die Göttin des Frühlings treten heran; ein üppiger Blumenteppich deckt den Boden des dichten Orangenhaines.

Eine andere Stelle desselben Gedichts liegt der »Geburt der Venus« in der Uffizien-Galerie zu Grunde, die sich ehemals zusammen mit dem Reich der Venus in der berühmten Villa Castello des Herzogs Cosimo I befand. Nicht so anziehend in der Komposition ist die »Verleumdung des Apelles«, heute ebenfalls in den Uffizien aufbewahrt, ein nach der Beschreibung Lucians von Künstlern des XV und XVI Jahrhunderts oft behandelter Gegenstand, der mit seiner etwas trocken lehrhaften Tendenz Botticellis Phantasie weniger freien Spielraum liefs; dagegen macht die mit grofser Liebe und Sorgfalt durchgeführte Malerei das kleine Bild zu einem seiner anziehendsten Werke.

In die Jahre 1481 bis 1483 fällt Botticellis Aufenthalt in Rom, wo er zwei grofse Wandgemälde an der südlichen Langwand der Sixtinischen Kapelle ausführte. Papst Sixtus IV hatte ihn zusammen mit Ghirlandajo, Signorelli, Cosimo Rosselli und Pinturicchio zur Ausschmückung des damals eben vollendeten Baues berufen. Das eine Fresko Botticellis stellt die Thaten Mosis im Lande Midian dar, das andere, nach neueren Ermittelungen, das Reinigungsopfer des Aussätzigen und im Hintergrund die Versuchung Christi. Durch die gewaltigen Kompositionen Michelangelos an der Decke und der Chorseite der Kapelle wird der Beschauer gewöhnlich ganz in Anspruch genommen und so geblendet, dass er den Malereien der älteren Meister nur schwer gerecht zu werden vermag. Aber auch wenn wir sie allein betrachten, können wir uns nicht verhehlen, dass Botticellis beste Eigenschaften hier trotz ansprechender Schönheiten im einzelnen nicht zur vollen Geltung kommen. Der grofse Mafsstab sowie der Gegenstand selbst entsprach nicht seinem ganz anders gearteten Talent. An der Versuchung Christi war Filippino Lippi als Gehilfe Botticellis thätig.

Von den übrigen Wandmalereien Botticellis ist das meiste verloren, das Erhaltene aber beweist, dass er im Fresko, wo der Vorwurf seiner

Individualität zusagte, sich ebenso frei bewegt wie in der Tafelmalerei. So das kleine Wandbild in Ognissanti in Florenz, das den hl. Augustinus in seiner Studierstube zeigt, und die leider nur in geringen Bruchstücken erhaltenen Fresken aus der Villa Lemmi bei Florenz, die Lorenzo Tornabuoni und seine Gemahlin Giovanna darstellten, wie jener in den Kreis der Künste und Wissenschaften eingeführt, diese von Venus und den Grazien beschenkt wird. Die jetzt im Louvre befindlichen Fragmente reichen gerade hin, um erkennen zu lassen, dass jene Fresken eine der glänzendsten Schöpfungen Botticellis gewesen sein müssen.

Die achtziger und der Beginn der neunziger Jahre sind eine arbeitsreiche Periode des Meisters. Er hält jetzt eine grofse Werkstatt in Florenz, aus der eine Menge Wiederholungen seiner Gemälde und Schularbeiten hervorgehen. In diese Zeit fällt wahrscheinlich auch Botticellis eingehende Beschäftigung mit Dante und die Ausführung des gröfseren Teils seiner Zeichnungen zur Göttlichen Komödie. Doch bevor wir an die Erörterung dieser selbst gehen, wollen wir noch den Lebenslauf unseres Künstlers zu Ende verfolgen.

Soweit wir aus den vorhandenen, freilich wenig ergiebigen Quellen zu urteilen vermögen, scheint sich das Leben Botticellis lange Zeit hindurch ebenmäfsig abgespielt zu haben. Die Zahl der Schüler und Gehilfen, die er in seiner Werkstatt beschäftigte, und die vielfachen künstlerischen Aufträge, die er ausführte, ferner sein Grundbesitz in Florenz, lassen vermuten, dass seine äufseren Verhältnisse behagliche waren. Auch an Ansehen hat es ihm nicht gefehlt; er gehörte zu dem Kreise der Künstler, Dichter und Gelehrten, welche die Medici — damals in Wahrheit die Könige und Herrscher von Florenz — gewissermafsen ihrem Hofstaat angereiht hatten. Als im Jahre 1491 dem Dom eine neue Fassade gegeben wurde und eine Versammlung der hervorragendsten Künstler Italiens die dafür gemachten Pläne zu beurteilen hatte, finden wir unter ihnen auch Botticelli genannt.

Einen auch für uns noch erkennbaren tiefen Einschnitt in sein Leben macht das Auftreten Savonarolas. Der Dominikanermönch aus Ferrara, der sich berufen glaubte, gegen die Laster der Zeit und die Gebrechen der Kirche einen ihm von Gott aufgetragenen Kampf zu führen, war im Jahre 1482 nach Florenz in das Kloster von San Marco gekommen; aber erst seit 1490 gewann er den weitgehenden Einfluss auf die Bevölkerung. Seine Bufspredigten lockten Tausende heran;

um alle zu fassen, die ihm nahe zu sein wünschten, musste das Kloster San Marco erweitert werden. Von Florenz aus wollte er die Welt zur Tugend und Gottesfurcht erwecken. Er predigte gegen den Luxus, gegen die Üppigkeit; nur schleunige Rückkehr zur Einfachheit und Keuschheit könne die Menschheit noch erretten. Als seine Weissagung vom bevorstehenden Sturz der Mediceer durch den Einzug Karls VIII und die Absetzung Piero de' Medicis erfüllt schien, hielten ihn die Florentiner für den gottgesandten Propheten. Scheiterhaufen loderten, zu denen die Bekehrten prächtige Gewänder, kostbare Geräte, weltliche Bücher, Spielkarten und Gemälde, die der Sinnlichkeit Vorschub leisten konnten, in Haufen herantrugen. Der Kunst gegenüber verhielt sich Savonarola jedoch keineswegs feindlich, sie sollte aber ihre Aufgabe allein in reiner Erhebung der Menschen und in religiöser Erbauung suchen.

Die Malereien Fiesoles in San Marco sind ihm eine heilige Musik. Die Maler will er von religiösem Sinn erfüllt sehen, nichts Weltliches sollen sie in ihre Darstellungen einflechten, die Züge der Heiligen nur im Geiste erschauen, sie nicht Personen ihrer Umgebung entnehmen, noch weniger sie zu absichtlichen Porträts lebender Menschen gestalten. Die Leute sollen nicht mehr, wie sie es in Florenz thun, sagen können: seht, da geht eine heilige Magdalena, oder: dies ist eine wahre Madonna. Die Gewänder und die Umgebung der Jungfrau müssen einfach und schlicht erscheinen. Von neuem betont er den im Mittelalter oft ausgesprochenen Grundsatz, dass Bilder in den Kirchen die Ungelehrten zur Kenntnis der Heilswahrheiten anleiten sollen.

Das hochentwickelte Kunstleben von Florenz drohte Savonarolas Wirksamkeit völlig zu unterbinden. Lebenslust und materielle Interessen vereinigten sich bald zu Gegnerschaft und energischer Abwehr. Man nannte die Gegner, in deren erster Reihe die Zunft der Brokatweber stand, die Arrabbiati, die Erbosten, die Anhänger des neuen Propheten die Piangioni, die Klagenden. Auf Botticelli blieb diese Bewegung nicht ohne Einfluss. Nach dem Charakter seiner Malerei können wir uns vorstellen, dass er von Haus aus eine empfindsame, etwas schwärmerische Natur mit einem leisen Anflug von Melancholie war und dass die Vertiefung in Dante seinem mystischen Hang noch weiteren Vorschub leistete. So wurde er ein Anhänger Savonarolas, und seit ihn der gottbegeisterte Mönch bekehrt hatte, scheint er die früheren Pfade seiner Kunst für Irrwege gehalten und sich nie wieder völlig selbst

gefunden zu haben. Ob die Verdammung, die Savonarola schliefslich von Rom aus traf, und sein tragisches Ende auf dem Scheiterhaufen (23. Mai 1498) Botticelli innerlich von ihm abwendig machten, bleibt zweifelhaft. Aus den wenigen Malereien, die dieser Periode angehören, spricht schon in der Wahl der Stoffe, wie in der jetzt schweren und trüben Färbung, schmerzliche Empfindung, so in der Grablegung Christi der Münchener Pinakothek und der kleineren Darstellung desselben Gegenstandes in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand. In poetisch abgeklärter Weise kehrt dieselbe Stimmung wieder in der Geburt Christi der Londoner National-Galerie. Das Bild ist von 1500 datiert, und eine lange griechische Inschrift am oberen Rande deutet auf die Weissagungen der Apokalypse und erkennt den Anfang ihrer Erfüllung in den Schicksalen Italiens. Vor dem neugeborenen Heiland in der Mitte des Bildes kniet die Madonna, herankommende selige Pilger werden von Engeln in stürmischer Umarmung begrüfst, oben andere Engel singend und im Reigen zum Himmel mit der frohen Botschaft emporschwebend. Die Teilnehmer des Vorganges zeigen einen friedevollen, in sich beruhigten Ausdruck gestillter Sehnsucht; die Versöhnung des Himmels mit der Erde ist erfüllt.

Es ist dies das letzte Werk von der Hand Botticellis, das wir kennen. Im Jahre 1503 giebt er mit einigen anderen »Alten« ein Gutachten ab, wo Michelangelos David am besten aufzustellen sei, weiter aber kommt nur die unbestimmte Kunde, dass er die letzten Jahre seines von Krankheit heimgesuchten Lebens in trüber Einsamkeit zugebracht habe, bis ihn der Tod am 17. Mai 1510 erlöste. In der Familiengruft der Filipepi in der Kirche Ognissanti zu Florenz wird der Meister beigesetzt, der der erste seit dem Untergang der antiken Welt, die Anmut der menschlichen Erscheinung für die Kunst zurückgewonnen hatte.

Von Dantes Göttlicher Komödie waren schon bei Lebzeiten des Dichters einzelne Teile bekannt, und nach seinem Tode (1321) wurde das ganze Gedicht in zahlreichen Abschriften fortdauernd verbreitet. Für reiche Besteller wurden solche sorgfältig auf Pergament kalligraphiert, und wie im Mittelalter üblich, waren die grofsen Anfangsbuchstaben der Abschnitte und Gesänge mit Gold und Farben ausgemalt; häufig zieht sich von diesen Initialen aus eine Verzierung über das ganze Blatt. Am Anfang der Divina Commedia enthielten sie zuweilen ein Porträt des Dichters, allein schreibend, oder mit Virgil, auch wohl eine kleine Darstellung aus dem Gedicht. In den kostbarsten Manuskripten dieser Art nehmen Bilder, die in sorgfältiger Malerei eine bezeichnende Scene des betreffenden Gesanges versinnlichen, oft eine halbe oder ganze Blattseite ein. Abschreiber besorgten zwar gelegentlich auch die bildliche Ausschmückung der Bücher; es gab aber hierfür eine eigene Klasse von Malern, die Miniaturmaler, die das Ausmalen von Handschriften als Profession betrieben. Nur in seltenen Fällen besitzen die Leistungen der Miniaturmaler eigentlich künstlerischen Wert. Einen Meister dieser Kunstart, Oderisi aus Gubbio, führt Dante im elften Gesang des Purgatorio (V. 79 ff.) ein, indem er ihn erkennt und anredet:

> Wie, bist du nicht Oderisi,
> Die Ehr' Agobbios und jener Kunst auch,
> Die in Paris Illuminieren heifst? ....

Die Anfertigung geschriebener Exemplare der Göttlichen Komödie wurde auch noch fortgesetzt, nachdem schon gedruckte Ausgaben davon vorhanden waren. Die Druckkunst fand seit den sechziger Jahren in Italien rasche Ausbreitung; zwischen 1472, wo die Göttliche Komödie zum erstenmal — wahrscheinlich zu Foligno von dem deutschen Typographen Johann Numeister — gedruckt worden ist, bis 1500 sind etwa achtzehn verschiedene Ausgaben der Göttlichen Komödie in Italien herausgekommen. Aber gedruckte Bücher wurden anfangs nur als billiges Surrogat der geschriebenen angesehen. Von vornehmen Bücherfreunden waren sie missachtet, denn diese wollten ein hochgehaltenes Geistesprodukt in prächtiger äufserer Erscheinung sehen. Ein gleichzeitiger Biograph des Herzogs Federigo von Urbino erzählt: »In

des Herzogs Bibliothek sind alle Bände von untadelhafter Schönheit, mit der Hand geschrieben mit zierlichen Miniaturen, alle auf Pergament, kein gedrucktes Buch ist darunter, der Herzog würde sich geschämt haben, ein solches zu besitzen«. Trotzdem empfanden Bücherschreiber und Büchermaler hart genug die Konkurrenz, die ihnen die Buchdrucker bereiteten. In der glänzenden Ausstattung der geschriebenen Exemplare suchten die Schreiber sich ein Gebiet zu sichern, das ihnen die Druckerpresse nicht streitig machen konnte. So kam es, dass so viele kunstvoll und reich ausgeführte Handschriften gerade in den letzten Jahrzehnten des XV Jahrhunderts in Italien entstanden, in der Zeit, als sich der Kampf der Drucker gegen die Schreiber ebenso siegreich für jene wie hoffnungslos für diese gestaltete.

Das geschriebene Exemplar der Göttlichen Komödie, mit Botticellis Zeichnungen ausgestattet, sollte dem Plan nach eine Prachthandschrift sein ähnlich denen, die die Miniaturmaler verfertigten. Unvergleichlich hervorragend über alle Werke dieser Art ist es die bedeutsamste bildliche Fassung geworden, welche die Dichtung empfangen hat.

In einer von einem unbekannten Verfasser im XVI Jahrhundert zusammengetragenen Sammlung von Nachrichten über Florentiner Künstler »von Cimabue bis Michelangelo« heifst es unter anderem von Botticelli: »Er malte und illustrierte einen Dante auf Pergament für Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, eine Sache, die für ein wunderbares Werk angesehen wurde« (»Dipinse et storio un Dante incartapecora alorenzo di piero francesco de' Medici il che fu cosa maravigliosa tenuto«). Der hier genannte Lorenzo di Pierfrancesco ist ein um 1456 geborener Sohn Pierfrancesco de' Medicis. Er spielt keine hervortretende Rolle, scheint aber ein Freund der Künste gewesen zu sein, denn wir wissen, dass auch Michelangelo für ihn einen künstlerischen Auftrag auszuführen hatte, eine Statue des jugendlichen Johannes des Täufers. Er stirbt 1503.

Von der Beschäftigung Botticellis mit Dante weifs auch Vasari. Nach Vollendung der Malereien in der Sixtinischen Kapelle, erzählt er, ging Botticelli schleunigst nach Florenz zurück, wo er, »ein Mann von spekulativer Geistesart, einen Teil des Dante kommentierte, das Inferno illustrierte und es in Druck gab, womit viel Zeit verging, und was, da er nicht arbeitete, die Ursache von endlosem Wirrsal in seinem Leben wurde«. Die Notiz des anonymen Verfassers der Florentiner Künstlergeschichte wird dadurch ergänzt und bestätigt. Nur dass Botticelli Dante

kommentiert haben solle, ist wenig glaublich, und scheint nichts anderes zu sein, als ein entstellter Bericht von seiner eingehenden Beschäftigung mit den Werken des Dichters.

Der illustrierte Dante, den Botticelli für Lorenzo di Pierfrancesco verfertigte, war bis auf unsere Tage vergessen und verschollen. Der erste, der davon berichtet, ist G. F. Waagen, der den Band mit den Zeichnungen in der Sammlung des Herzogs von Hamilton in Hamilton Palace in Schottland sah und erkannte, dass die Zeichnungen von Botticelli herrührten, aber der Meinung war, einige könnten von anderer Hand ausgeführt sein. Waagen erinnerte sich sofort der oben citierten Stelle in Vasaris Biographie des Botticelli und erklärte diese Zeichnungen für die schönsten, mit denen die Göttliche Komödie je illustriert worden ist (Treasures of Art III S. 307). Aber erst als der Band mit einem Teil der Manuskriptsammlung aus Hamilton Palace 1882 in das Berliner Kupferstichkabinet gelangte, wurde die Autorschaft Botticellis unzweifelhaft festgestellt. Der Band enthielt 88 durchschnittlich 32 Centimeter hohe und 37 Centimeter breite Pergamentblätter, davon 85 mit Zeichnungen, die allem Anschein nach erst im XVIII Jahrhundert zusammengeheftet waren. Ein dabei befindliches von einem italienischen Buchhändler Claudio Molini 1803 in Paris verfertigtes Verzeichnis bewies, dass ihre Anzahl seit dieser Zeit unverändert geblieben war.

Als die Zeichnungen allgemeiner bekannt wurden, stellte sich heraus, dass die Vatikanische Bibliothek acht zu derselben Folge gehörige Blätter besitze. Diese waren einst Eigentum der 1689 zu Rom verstorbenen Königin Christine von Schweden, deren Büchersammlung zum gröfsten Teil Papst Alexander VIII 1690 angekauft und der Vatikanischen Bibliothek einverleibt hatte. Wann die acht Blätter von den übrigen abgetrennt worden sind, ist unbekannt. Colomb de Batines erwähnt sie in seiner Bibliografia Dantesca (Prato 1856 II S.174 Nr. 331). Sie erschienen ihm sehr merkwürdig durch ihre Zeichnung und den Reichtum der Darstellung; über ihren Urheber äufsert er keine Vermutung. Im Vatikan befinden sich aufser dem Übersichtsblatt zum Inferno die Zeichnungen zu Inferno I, IX, X, XII, XIII, XV und XVI, in Berlin die zu Inferno VIII. Von Inferno XVII bis Paradiso XXX läuft dann die Reihe der Berliner Zeichnungen ununterbrochen. Das Blatt, auf das die Zeichnung zu Paradiso XXXI zu stehen kommen sollte, ist weifs geblieben, und die Folge schliefst mit der angefangenen Zeichnung zu Paradiso XXXII.

Die Blätter, die die Zeichnungen tragen, bestehen aus feinem Ziegenpergament. Auf der glatten Seite des Pergaments, der sogenannten Fleischseite, befinden sich die Zeichnungen, auf der anderen, der Haarseite, ist je ein Gesang des Gedichtes der Breite nach sechsteilig in einer Schriftart geschrieben, die man in Italien Alla Antica nannte. Die Anordnung des Bandes war ursprünglich so, dass der Leser im aufgeschlagenen Buch den Text mit der zugehörigen Zeichnung stets gleichzeitig vor Augen hatte. Der Text war geschrieben, bevor der Künstler daran ging, die Illustrationen zu zeichnen, nur die grofsen Initialen fehlen überall, für die am Anfang jeden Gesanges ein weifser Raum freigelassen worden ist. Wir geben beistehend eine Probe der Textschrift (aus Inf. XXX V. 74—81).

Come adscaldar sappoggia teghia ateghia.
Dal capo al pie di schianze macolati.
E t non uidi gia mai menare stregha.
Ad ragazo adspectato dal signor so
Ne da colui che mal uolentier ueghia
C ome ciascun menaua spesso il morso.
Dellunghie soura se per la gran rabbia
Del pizicor che non ha piu soccorso.

Sämtliche Zeichnungen sind mit einem weichen Metallstift entworfen, der vielleicht aus einer Legierung von Silber und Blei bestand, die Mehrzahl mit der Feder in schwarzer oder brauner Tinte weiter ausgeführt, meist in leicht gezogenen Konturen, hier und da etwas schattiert und in Modellierung gesetzt. Zwei von den Blättern im Vatikan, das Übersichtsblatt zum Inferno und das zu Inferno XV, sowie eines der Berliner Blätter, und zwar das zu Inferno XVIII, sind mit Deckfarben bunt bemalt, bei dem zu Inferno X (im Vatikan) sind blofs die Gewänder einiger Figuren farbig angelegt.

Weist schon der allgemeine Eindruck des Ganzen auf Botticelli hin, so führt genaueres Studium zur Überzeugung, dass hier alles sein eigenhändiges Werk ist. Überall finden wir hier den specifischen Charakter seiner Kunstweise wieder wie in seinen besten Gemälden, die ihm eigentümliche Kopfbildung mit dem wie leidenden, melancholischen Ausdruck, die Art der Bewegung seiner Figuren und ebenso den reichen Wurf fliegender Gewandfalten. Die Urheberschaft Botticellis, durch künstlerische Eigenschaften im Zusammenhang mit den geschichtlichen Nachrichten klar genug erwiesen, wird aufserdem noch durch seine volle

Namensbezeichnung bestätigt, die eines der Blätter trägt. Auf der Illustration zum XXVIII Gesang des Paradiso, mit der Darstellung der neun Kreise der Engel, halten die Engel des untersten Kreises Täfelchen in den Händen. Auf einem dieser Täfelchen liest man in winzigen, aber deutlichen Zügen: Sandro di Mariano. Eine eigentliche Signatur mag Botticelli damit wohl nicht beabsichtigt haben, denn die kleinen Buchstaben sind kaum erkennbar, die Inschrift sollte vielleicht den Wunsch des Künstlers andeuten, dass sein Name im Kreis der Seligen nicht vergessen werden möge. Der Charakter und die Tinte der Schrift stimmt mit den Citaten, die sich offenbar von Botticellis Hand am Unterrand einzelner Blätter finden. Beistehend eine vergröfserte Kopie des Schrifttäfelchens.

Dem Betrachter der Zeichnungen drängt sich die Frage auf, ob er beendete Arbeiten oder nur Skizzen vor sich habe. Es giebt Handschriften, auch solche der Göttlichen Komödie, aus dem XV Jahrhundert und aus früheren Perioden, die lediglich mit Umrisszeichnungen illustriert sind. Auch Botticelli könnte eine solche Ausführung sehr wohl beabsichtigt haben. Andererseits aber beweisen die kolorierten Blätter zum Inferno, dass anfangs der Plan bestand, oder wenigstens Versuche gemacht wurden, die Blätter in Farben auszuführen. Vielleicht war dies der Wunsch des Bestellers. Die farbige Ausführung erwies sich wahrscheinlich als ungeeignet und ist bald aufgegeben. Das Ganze gestaltete sich zu einer Serie künstlerischer Entwürfe, die so, wie sie vorliegen, der schliefslichen Absicht ihres Verfertigers entsprochen haben mögen.

Die Frage liegt nahe, ob Botticelli die farbigen Blätter selbst koloriert habe, oder ob dies von anderer Hand, etwa der eines professionsmäfsigen Miniaturmalers, geschehen sei. Die Arbeiten der italienischen Miniatoren zeichnen sich in dieser Periode durch feine Ausführung und leuchtendes Kolorit ganz besonders aus. Die Farbe in den kolorierten Dante-Zeichnungen ist trübe und schwer, die Haltung wenig erfreulich und harmonisch, aber gerade diese Mängel leiten zur Annahme, dass die Kolorierung aller Wahrscheinlichkeit nach von Botticelli selbst herrührt. Der Technik und Behandlung der Malerei auf Pergament ungewohnt, vermochte er ihr eine befriedigende Wirkung nicht abzugewinnen; ein geübter Miniaturmaler hätte die Aufgabe anders, und ohne Zweifel besser gelöst.

Jedem Gesang ist je eine Zeichnung gewidmet, nur Inferno XXXIV wird mit zwei Blättern illustriert, die den grofsen Satan zweimal darstellen, zuerst in halber, dann in ganzer Figur auf zwei zusammengefügten Pergamentblättern.

Im Inferno und Purgatorio geben die Zeichnungen fast den ganzen bildlich darstellbaren Inhalt der Erzählung. Dabei beschränkt sich der Künstler nicht immer auf die Vorgänge des einzelnen Gesanges, sondern er greift gelegentlich auf den Schluss des vorhergehenden zurück oder in den Anfang des nächstfolgenden Gesanges hinüber. Wo mehrere

Illustration zum XXIX Gesang des Purgatorio aus einer Dante-Handschrift des XIV Jahrhunderts in der Bibliothek des Christianeums zu Altona.

Scenen auf einem Blatt dargestellt sind, erscheinen sie ohne entschiedene Trennung nebeneinander, und daher kommen auch die Gestalten Dantes und Virgils und die seiner späteren Führer und Begleiter mehrfach auf derselben Zeichnung vor. Diese in der älteren Kunst allgemein übliche Kompositionsweise, zeitlich getrennte Vorgänge auf demselben Bildplan nebeneinander zu setzen, wobei die Gruppen zwar auseinander gehalten, die Hauptfiguren aber ungescheut wiederholt werden, hat Botticelli auch in den Fresken der Sixtinischen Kapelle noch befolgt. Das moderne Prinzip der strengen Einheitlichkeit einer Darstellung innerhalb einer Bildfläche gelangt erst nach und nach im XV Jahrhundert zur Geltung. Trotz-

dem ist die Fülle der Figuren, die namentlich im Inferno und im Purgatorio vor uns treten, klar disponiert. Dabei sind die Bewegungen und oft schwierigen Stellungen der nackten Gestalten mit Sicherheit gegeben, die Physiognomie und der individuelle Charakter auch in der Art der Körperbildung scharf erfasst.

Die Kompositionen im Inferno und Purgatorio sind mehr figurenreich, die Gestalten kleiner, im Paradiso ist ihr Mafsstab gröfser genommen und häufig treten hier nur Dante und Beatrice allein auf.

Lehrreich ist, zu sehen, wie Botticelli bei aller Freiheit, mit der er seine Aufgabe durchführt, doch hier und da Typen entlehnt, die ältere Dante-Illustratoren und Miniaturmaler für einzelne Scenen und Gestalten der Göttlichen Komödie festgesetzt hatten. Die umstehende, den Greif des Purgatorio darstellende Umrisszeichnung in einer Handschrift der zweiten Hälfte des XIV Jahrhunderts*) sowie die gefesselten Riesen aus dem Inferno aus einem wenig späteren Manuskript werden diese Beziehung Botticellis zu seinen Vorgängern veranschaulichen.

Allem Anschein nach sind die Illustrationen Botticellis in der Reihenfolge entstanden, die dem Gang der Dichtung entspricht. Deutlich lässt sich erkennen, wie der Künstler nach und nach zu freierer und gröfserer Auffassung des Stoffes durchdringt, doch haben ihn offenbar nicht alle Scenen in gleicher Weise angezogen. In manchen Blättern ist die mit dem Silberstift gemachte Skizze mit der Feder sehr sorgfältig in brauner oder schwarzer Tusche ausgearbeitet, so z. B. in dem Bild mit der »Gerechtigkeit Trajans« im Purgatorio X. Zuweilen ist die erste Aufzeichnung nur in einigen Teilen mit der Feder nachgezogen, mitunter auch gar nicht weiter ausgeführt und in einzelnen Fällen ist Botticelli nicht über die Anfänge eines Kompositionsentwurfes hinausgekommen. Bei Paradiso XXXII ist die Arbeit mit den drei kleinen Figuren zur Paradiesrose stehen geblieben, und zu den beiden letzten Gesängen sind überhaupt keine Illustrationen mehr begonnen.

Botticelli ist der erste und vielleicht der einzige Künstler, dessen bildliche Fassung der Göttlichen Komödie an die Bedeutsamkeit der

---

*) Diese Dante-Handschrift in der Bibliothek des Christianeums zu Altona enthält eine reiche und künstlerisch wertvolle Folge von Federzeichnungen, die im Inferno und bis Purgatorio XXIX gleichzeitig, aber ziemlich roh bemalt sind. Von da bis Purgatorio XXXI sind die feinen als Vorzeichnungen für den Maler dienenden Zeichnungen unkoloriert geblieben, wie unsere Abbildung in einer Probe zeigt. Die Folge der Zeichnungen bricht bei Purgatorio XXXI gänzlich ab.

Dichtung heranreicht. Die Formen, in denen sich Dante selbst die Gebilde seiner Phantasie vorgestellt haben mag, sind sicher ganz verschieden gewesen von der Ausprägung, die ihnen unser Künstler gegeben hat, denn Botticellis Werk spiegelt allein die Sinnes- und Empfindungsweise des XV Jahrhunderts. Aber mit der Bibel hat die Göttliche Komödie das gemein, dass sie die Einkleidung in jeden Zeitstil gestattet. In dem leichten Umriss, in der skizzenhaften Andeutung hat der Künstler dann das vollkommenste Ausdrucksmittel gefunden, um der Phantasie des Beschauers zugleich festen Halt und weiten Spielraum zu gewähren.

Die wachsende Vertiefung des geistigen Gehalts der Kompositionen, die sich entsprechend dem Fortschreiten der Erzählung beobachten lässt, deutet darauf hin, dass die Zeichnungen nicht in einem Zuge entstanden sind, sondern dass Botticelli sich längere Zeit mit den Illustrationen beschäftigt haben muss, so leicht hingeworfen manche der Blätter auch sein mögen. Die oben angeführte Stelle des Vasari bestätigt diese Ansicht. Im Verlaufe der Arbeit vollzieht sich in Botticelli eine unverkennbare künstlerische Entwickelung. Wie lange er aber an dem Dante thätig war, wissen wir nicht. Wir können uns vorstellen, dass die Dante-Illustration, die ursprünglich nur eine Art Nebenbeschäftigung für ihn sein sollte, allmählich sein Denken gefangen nahm und dass seine andere Thätigkeit dabei sichtlich litt und vernachlässigt wurde. So werden die Äufserungen Vasaris wohl zu erklären sein.

Höchst wahrscheinlich ist der »Dante« von Botticelli in Angriff genommen worden, bevor er 1481 nach Rom ging. Vasari sagt, dass Botticelli das »Inferno illustrierte und es in Druck gab«. Nun kennen wir wirklich eine in Florenz 1481 gedruckte Ausgabe der Göttlichen Komödie, bei der das Inferno mit neunzehn kleinen Kupferstichen illustriert ist, die einen unverkennbaren Zusammenhang mit den Zeichnungen Botticellis aufweisen. Diese von Christophoro Landino veranstaltete, mit seinem Kommentar versehene Dante-Ausgabe*) war ursprünglich bestimmt, durchweg mit Kupferstichen ausgestattet zu werden. Die Stiche sollten als Vignetten am Anfang eines jeden Gesanges zu stehen kommen, doch

*) Ein eigentlicher Titel ist, wie gewöhnlich in Druckwerken dieser Zeit, nicht vorhanden. Blatt 1 beginnt: Comento di Christophoro Landino Fiorentino Sopra La Comedia di Dante Alighieri Poeta Fiorentino. Der Vermerk des Druckers steht am Schluss: . . . Impresso in Firenze Per Nicholo di Lorenzo Della Magna A. Di. XXX. Dagosto MD. CCCC. LXXXI.

finden sie sich nur bei den ersten neunzehn Gesängen des Inferno wirklich eingefügt. Zu Inferno III sind zwei Vignetten vorhanden, so dass deren Zahl im ganzen zwanzig beträgt. Weiterhin ist der Raum für sie an den Gesangsanfängen zwar regelmäfsig im Druck freigelassen, aber Stiche sind nicht weiter eingefügt*).

Auf Grund einer Stelle bei Vasari hielt man für den Verfertiger der Stiche einen Florentiner Goldschmied Baccio Baldini, doch erscheint diese

Miniaturmalerei in einer Dante-Handschrift des XIV Jahrhunderts im Britischen Museum.
Illustration zu Inferno XXXI.

Nachricht unzuverlässig, und ihr wahrer Urheber bleibt zunächst unbekannt. Die Stiche, von offenbar wenig geübter Hand verfertigt, stehen in ihrem Kunstwert unter den durchschnittlichen Leistungen der gleichzeitigen Florentiner Kupferstecher. Trotz ihrer an sich geringen künstlerischen Eigenschaften erhalten sie aber durch ihr Verhältnis zu den Zeichnungen Botticellis besondere Bedeutung.

Zu acht von den ersten neunzehn Gesängen des Inferno fehlen die Zeichnungen Botticellis, hingegen besitzen wir zu elf dieser Gesänge sowohl die Zeichnungen als die Stiche der Florentiner Druckausgabe von 1481. Die Vergleichung der Stiche mit den Zeichnungen ergiebt, dass der Stecher die Kompositionen Botticellis sehr wohl gekannt und sich ihrer

*) Übrigens haben nur wenige Exemplare der Dante-Ausgabe von 1481 die Stiche zu allen neunzehn Gesängen des Inferno. In den meisten Exemplaren ist nur der erste und zweite Gesang mit einer Illustration versehen, andere Exemplare haben gar keine Stiche, so selbst das auf Pergament gedruckte Prachtexemplar, das Landino der Signoria von Florenz verehrte und das jetzt die Florentiner Nationalbibliothek bewahrt.

bedient hat. Dabei hat er aber nicht etwa genau kopiert, sondern nur die Hauptmotive der Anordnung und der Figurengruppen aus den Zeichnungen entlehnt. Diese drängt er in einen engen Raum aufeinander, thut gelegentlich etwas von eigener, recht schwacher Erfindung hinzu und flickt so, recht und schlecht, seine Illustrationen zusammen. Zur richtigen Beurteilung dieser und ähnlicher Buch-Illustrationen müssen wir uns gegenwärtig halten, dass ihnen eigentlich künstlerische Absichten nicht zu Grunde lagen, dass sie vielmehr vor allem ein Hilfsmittel bilden sollten, den Inhalt eines jeden Gesanges anzudeuten und ins Gedächtnis zu rufen. Diesen Zweck erfüllen sie in der That besser, als es eine Inhaltsübersicht in Worten zu thun vermöchte. Nur so wird erklärlich, weshalb im XV und XVI Jahrhundert so viele schöne Dante-Ausgaben mit kleinen, künstlerisch bedeutungslosen Vignetten ausgestattet werden. Sieht man diese Vignetten genauer an, z. B. die der Venezianer Dante-Ausgabe von 1491, so findet man, wie vortrefflich sie dem Leser der Göttlichen Komödie zur raschen Orientierung dienen können. Wir geben beistehend die Abbildung einer dieser Vignetten. Die darin vorkommenden Buchstaben D. und V. bedeuten Dante, Virgil.

Vignette zum VIII Gesang des Inferno aus der Venezianer Dante-Ausgabe von 1491.

Für uns haben die Stiche der Florentiner Ausgabe aber einen doppelten Wert. Zunächst den, dass wir uns nach ihnen eine wenigstens ungefähre Vorstellung von den Kompositionen der verlorenen neun Zeichnungen Botticellis (Inferno II bis VII, IX, XI und XIV) zu machen vermögen. Ferner lehrt uns das Erscheinungsdatum der Druckausgabe mit den Stichen, dass Botticelli um 1481 begonnen haben muss, sich mit den Dante-Illustrationen zu beschäftigen. Die Reise nach Rom im Sommer 1481 zur Ausführung der Malereien im Vatikan unterbrach offenbar die Fortsetzung des Dante-Werkes. Wahrscheinlich waren nur die Blätter zu den ersten neunzehn Gesängen des Inferno gemacht, als Botticelli

Florenz verliefs. Es fehlte also dem Stecher an Vorlagen zum Weiterarbeiten, der Drucker war aber bereits mit dem Text fertig und liefs das Buch im August 1481, während Botticelli in Rom weilte, erscheinen, ohne die Beendigung der Illustrationen abzuwarten. So behielt diese Ausgabe, hinsichtlich der Stiche, den unvollständigen Zustand, in dem wir sie kennen.

Nach Florenz zurückgekehrt, nahm Botticelli seine Beschäftigung mit Dante wieder auf. Das Entwerfen der Illustrationen, und mehr noch die Vertiefung in das Studium der Dichtung, mag manche Vernachlässigung anderer Arbeiten verursacht haben. Hieraus und aus Misshelligkeiten mit dem Drucker oder Herausgeber des Dante, die Botticelli vergeblich hatte warten lassen, dürften für den Künstler jene Unannehmlichkeiten entstanden sein, von denen eine Kunde auch zu Vasari gedrungen war. Aber ebensowenig wie er scheinen die Zeitgenossen das Werk Botticellis gekannt zu haben, und auch weiterhin bleibt es merkwürdigerweise verborgen bis auf unsere Tage. Die Holzschnitte einer Dante-Ausgabe, die in Brescia 1487 herauskam, und die zweier anderer, die in Venedig 1491 erschienen sind, zeigen insofern einen Zusammenhang mit den Illustrationen Botticellis, als sie offenbar nach den Stichen der Florentiner Ausgabe von 1481 frei kopiert sind. Die Art, wie dies geschehen ist, veranschaulicht die vorhin gegebene Vignette aus dem Venezianer Druck, wenn man sie mit dem weiter unten in einer Nachbildung gegebenen Stich zum VIII Gesang des Inferno vergleicht. Aber vom neunzehnten Gesang des Inferno ab, wo die Stiche der Florentiner Ausgabe aufhören, hört auch der Zusammenhang mit den Kompositionen Botticellis auf, ein Beweis, dass den Zeichnern jener Holzschnitte nur die Stiche, nicht aber die Originalzeichnungen zugänglich waren.

Nur von einem Künstler, der noch dem XVI Jahrhundert angehört, lässt sich mit einiger Sicherheit annehmen, dass er Botticellis Kompositionen, und nicht blofs die Stiche, gekannt haben muss, Federigo Zucchero, der eine Folge grofser Blätter zur Göttlichen Komödie mit Kreide, Rotstift und Feder gezeichnet hat, von denen die Sammlung der Uffizien achtundachtzig bewahrt. Nach den darauf befindlichen eigenhändigen Vermerken sind diese Zeichnungen um 1586 bis 1587, zur Zeit von Zuccheros erstem Aufenthalt in Spanien, im Escorial entstanden. Einige von ihnen lehnen sich in der Scenerie wie in der Anordnung der Figuren so sehr an die entsprechenden Kompositionen Botticellis, dass die Übereinstimmung

keine blofs zufällige sein kann. Zucchero muss seine Dante-Illustrationen unter dem frischen Eindruck der Originale Botticellis oder auf Grund danach gefertigter Studien gemacht haben. Unmittelbare Abhängigkeit von Botticelli zeigt z. B. Zuccheros Blatt zu Purgatorio XIII, ferner das zu Purgatorio XXX besonders in der Gestalt des Greises. Ja sogar in den Ductus der Zeichnungen Zuccheros scheint hier und da einiges von Botticellis Behandlungsweise übergegangen zu sein, wie namentlich in der Darstellung des Grofsen Satan, den Zucchero in allen Stücken ähnlich wie Botticelli bildet. Wo Zucchero diese Zeichnungen gesehen haben mag, ob in Italien oder in Spanien, ist uns ebenso unbekannt, wie die Schicksale unseres Codex überhaupt.

Der tiefgehende Einfluss Dantes auf das Zeitalter der Renaissance tritt uns in der Litteratur wie in der Kunst in mannigfaltiger Form entgegen, und die wiederholten Versuche, dem Inhalt der Göttlichen Komödie sichtbare Gestaltung zu geben, sind nur eine Seite der Wirkungen seiner Poesie. Die meisten Darstellungsfolgen, die wir kennen, sind von unzulänglichen künstlerischen Kräften unternommen. Das einzige Werk dieser Art, das ein grofsartiges Seitenstück zu der Schöpfung Botticellis gebildet hat, ist aber für immer verloren. Auf den breiten Papierrändern eines gedruckten Exemplars der Göttlichen Komödie hatte Michelangelo den ganzen Text mit Federzeichnungen illustriert. Den kostbaren Band besafs ein Florentiner Bildhauer, Antonio Montauti (gest. 1740), der, als er zur Ausführung einiger Arbeiten nach Rom ging, seine Habe, und mit ihr Michelangelos Dante, zur See dorthin sandte. Das Schiff, das den unersetzlichen Schatz trug, scheiterte vor Civitavecchia. Ein günstigeres Geschick hat die Zeichnungen Botticellis durch die Jahrhunderte zu uns herüber gerettet.

ERKLÄRUNG DER TAFELN

INFERNO

DER PLAN DES INFERNO. Diese im Original farbig ausgeführte Zeichnung bildet das Einleitungs- und Übersichtsblatt zu den folgenden Illustrationen. Sie befindet sich auf der Vorderseite des Pergamentblattes, das auf der Rückseite die Zeichnung zum I Gesang des Inferno trägt.

Nach der Schilderung Dantes hat die Hölle die Form eines Trichters, der von der Oberfläche der Erde bis zu ihrem Mittelpunkt reicht. Oben ist der Trichter durch ein Gewölbe geschlossen, auf dessen Mitte Jerusalem steht. Der Höllentrichter ist in einen Vorhof und neun Kreise geteilt. Entsprechend der Form des Trichters werden die Kreise nach unten immer enger. Von den drei letzten Kreisen hat jeder mehrere Unterabteilungen, so dass der Trichter im ganzen aus 24 Abteilungen besteht. Die Sünder büſsen nach dem Grade ihrer Schuld in verschiedenen Kreisen, je gröſser die Schuld, desto tiefer der Kreis. Die Abbildung zeigt den senkrechten Durchschnitt der Hölle, die Höllenkreise erscheinen hier daher als wagerecht übereinanderliegende Streifen. In diesen Streifen erblicken wir zahlreiche Gruppen kleiner Figuren, die zumeist ähnlich angeordnet sind wie auf den Illustrationen zum Inferno. Die Ausführung der Einzelheiten ist zwar sorgfältig, doch handelte es sich dem Künstler offenbar mehr um eine anschauliche Übersicht der Anordnung des Inferno als um eigentliche künstlerische Gesichtspunkte. Der letzte Höllenkreis, der wegen der Verjüngung des Trichters allzu klein wurde, um die Scenen in ihm deutlich kenntlich zu machen, ist an dem unteren Ende der Darstellung noch einmal in einer Art Aufriss gezeichnet.

Die Felsen, die den Bau des Inferno bilden, sind in braunen und gelben Tönen gehalten, aus denen sich die kleinen Figuren hell und teilweise buntfarbig hervorheben. Um den Rand des Blattes läuft eine

Einfassung aus blassem metallischen Gold. Die Malerei, auf der Haarseite des dicken und welligen Pergamentes ausgeführt, hat von Anfang an nicht gut gehaftet, und aufserdem hat das Ganze durch Abfallen der Farbe an manchen Stellen und durch Reibung gelitten.

I

Dante hat sich in einem dunklen Walde verirrt. Aus dem Dickicht heraustretend sieht er einen Hügel vor sich, den die Strahlen der aufgehenden Sonne beleuchten. Als er ihn zu besteigen beginnt, springt ihm ein scheckiger Panther, hierauf ein Löwe und endlich eine Wölfin entgegen, ihm den Weg verlegend. Schon will er in den Wald zurückfliehen, da erscheint vor ihm der Dichter Virgil, der sich ihm als Führer anbietet.

KUPFERSTICH VON 1481*). Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinn wie die Zeichnung angeordnet und schliefst sich ihr ziemlich nahe an, indem die Stellungen der Figuren Dantes und Virgils hier im wesentlichen beibehalten sind. In der Zeichnung erscheint die Gestalt Dantes fünfmal, im Stich dreimal.

---

*) So bezeichnen wir die Kupferstiche der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481, die hier etwas verkleinert reproduciert sind.

II

KUPFERSTICH VON 1481. Dante wird in seinem Vorsatz, Virgil zu folgen, zweifelhaft. Virgil ermahnt ihn auszuharren und erklärt von Beatrice gesandt zu sein, um ihm als Führer zu dienen. Die beiden Dichter stehen »an einem finstren Rande« (V. 40). Man erblickt im Kupferstich den Eingang zum Inferno mit den ersten Worten der Inschrift »Per me«, obgleich hiervon erst im folgenden Gesange die Rede ist. In den Lüften wird, von einer Strahlenglorie umgeben, eine weibliche Gestalt sichtbar, auf welche Virgil mit der Hand weist, und auf die Dante blickt. Diese Gestalt soll ohne Zweifel Beatrice vorstellen, eine freie Zuthat des Künstlers, da im Gedichte Beatrice hier nicht als erscheinend gedacht, sondern nur in der Rede genannt wird.

III

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil am Eingangsthor des Inferno. Die ersten Worte jeder der drei ersten Zeilen der Inschrift »Per me . . . . . « sind über dem Thor zu lesen.

Die beiden Dichter treten in das Dunkel ein, in welchem sich die nackten jammernden Seelen derer befinden, die ohne Lob gelebt und ohne Schande. Der lange Zug folgt einer Fahne, die in der Darstellung von einem Teufel getragen wird; im Text ist der Träger nicht erwähnt.

Die Dichter gelangen an das Ufer des Acheron. Hier hält Charon mit seinem Kahn, um die Seelen Verdammter überzusetzen; im Gedicht einfach als Greis bezeichnet, erscheint er im Kupferstich als Teufel. Gespräch Virgils mit Charon. Ein losbrechender Sturm betäubt Dante, dass er wie vom Schlaf ergriffen niederfällt. Man erblickt seine zu Boden gesunkene Gestalt in der äufsersten rechten Ecke der Darstellung.

DER ZWEITE KUPFERSTICH ZUM III GESANG DES INFERNO ist eine in jeder Beziehung schwächere Wiederholung der wesentlichen

Kompositionsmotive des ersten Blattes, jedoch gegenseitig angeordnet. Dass die Seelen der Verdammten, im Wasser des Styx schwimmend, sich von aufsen an Charons Nachen anklammern, wie es hier die Darstellung zeigt, ist eine im Text des Gedichtes nicht begründete Zuthat des Zeichners. Dieser Stich findet sich in einigen Exemplaren der Florentiner Commedia-Ausgabe von 1481 am Anfang des dritten Gesanges neben dem oben beschriebenen gewöhnlich in der Art eingefügt, dass das erste Blatt am Kopf des Kapitels, die Wiederholung an dem Unterrande des Blattes steht. Zeichnung und Behandlung der Wiederholung lassen annehmen, dass sie von einer anderen, und zwar schwächeren Hand ausgeführt ist als die übrigen Illustrationen der Ausgabe von 1481.

IV

KUPFERSTICH VON 1481. Die hier besonders arg zusammengedrängte Darstellung folgt, namentlich was den ersten Teil des Gesanges betrifft, nur andeutungsweise den Hauptmomenten der Erzählung.

Von einem schweren Donnerschlag aus tiefem Schlaf geweckt, findet sich Dante am Rande eines Abgrundes. Mit Virgil hinabgehend, betritt er den ersten Kreis des Inferno. (Sie schreiten die Menge der Seelen ab, die hier weilen, die Seelen Ungetaufter, die aber nicht sündigten.) Sie erblicken ein leuchtendes Feuer und hierauf vier grofse Schatten, Homer mit einem Schwert in der Hand, Horaz, Ovid und Lukan. Dante und Virgil schreiten mit den Geistern bis zu dem Feuer und gelangen an

eine, von sieben hohen Mauern umgürtete, von einem schönen Bach umflossene Veste. Bei ihrem Eintritt müssen sie sieben Thore durchschreiten. Auf einer frischen, grünen Wiese inmitten der Veste finden sie die Schatten erlauchter Männer und Frauen des Altertums; thronend sitzt da inmitten seiner Schüler Aristoteles. (Dante und Virgil verlassen die Veste.)

V

KUPFERSTICH VON 1481. Im zweiten Kreis des Inferno, in den Dante und Virgil nun gelangen, richtet Minos die Seelen. Diese müssen ihm ihre Sünden beichten; Minos weist jeder durch die Zahl der Umschlingungen seines Schweifes an, in welchen Kreis sie verdammt ist; dann stürtzt sie in die Tiefe. Nachdem Minos zu Dante geredet, und Virgil ihn auf die Sendung Dantes hingewiesen, hören sie im Weiterschreiten das Brausen eines Sturmes. Die Geister der fleischlichen Sünder, welche an diesem Ort büfsen, werden vom Winde umhergetrieben. Dante erblickt ein Paar, das eng verbunden durch die Luft zieht (Francesca von Rimini und Paolo Malatesta. Er spricht sie an. Francescas Erzählung und Dantes Betrachtung).

VI

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil im dritten Höllenkreis. Dichte Schauer von Hagel, Schnee und Regen fallen auf die hier büfsenden Seelen der Schlemmer, die nackt auf dem Boden liegen und von dem dreiköpfigen Höllenhund Cerberus zerkratzt und zerfleischt

werden. Virgil bändigt ihn, indem er ihm Hände voll Erde in den Rachen wirft, den er gegen die beiden Wanderer aufsperrt. Die Dichter schreiten über die am Boden liegenden Schatten dahin. Gespräch Dantes mit dem Florentiner Ciacco. (Dante und Virgil steigen weiter hinab.)

VII

KUPFERSTICH VON 1481. Beim Weiterschreiten tritt Pluto den beiden Dichtern entgegen. Als Virgil ihn an den Erzengel Michael erinnert, fällt das höllische Untier zu Boden:

Gleichwie vom Winde die geblähten Segel
Verwickelt fallen, wenn der Mast zerschellt ist (V. 13—14).

Sie steigen nun hinab zum vierten Kreise des Inferno, wo die Geizigen und Verschwender schwere Lasten mit angestemmter Brust vor sich hinwälzen. Sie bewegen sich in zwei Reihen gegeneinander und kehren beim Zusammentreffen immer wieder um, um ihre Arbeit von neuem zu beginnen. Unter den hier Büfsenden sind viele geistlichen Standes, wie ihre Tonsuren zeigen.

Der zweite Teil des Gesanges, der von den Zornigen erzählt, die in einem Sumpfe stecken, hat in dieser Illustration keine Darstellung gefunden, wohl aber im Bilde zum nächsten Gesang.

VIII

Am Ufer des schlammigen Sees, in welchem die Zornigen stecken, weiterschreitend, gelangen die Dichter an einen Turm. (Vergl. den Schluss des vorigen Gesanges.) Sobald sie an seinem Fufs angekommen sind, werden an seinem Gipfel zwei Flammen aufgesteckt, und sofort erscheint eine andere Flamme in der Ferne. Botticelli stellt, abweichend vom Text, auch das zweite Flammensignal als Doppellicht dar. Eilig kommt Phlegyas herbeigerudert und fährt auf Virgils Geheifs die beiden Dichter in seinem Schifflein über den Sumpf Styx. Der Florentiner Filippo Argenti tritt ihnen aus dem Sumpf entgegen, mit beiden Händen sich an den Kahn klammernd. Er wird von Dante und Virgil zurückgewiesen. Nach langem Umweg endlich gelandet, kommen Dante und Virgil an die Mauern und Thore der in Feuer erglühenden Höllenstadt Dis. Höllische Geister treten ihnen entgegen und wehren besonders Dante, dem noch Lebenden, den Eingang. Virgil verhandelt mit ihnen vergeblich um Einlass, und tröstet den verzagenden Dante durch den Hinweis auf bald zu erwartende Hilfe.

In der Illustration greift Botticelli zum Teil auf den vorhergehenden Gesang zurück und entlehnt andererseits Einzelnes aus dem folgenden. Rechts oben im Hintergrund steigen Dante und Virgil aus der vierten Schlucht herab, links davon, an den Turm gelangt, in den Kahn des Phlegyas. In den Fluten des Sees weilen die Seelen der Zornigen. Ihre Ankunft vor den Mauern von Dis und Virgils Verhandlung mit den Teufeln ist vorn links dargestellt. Innerhalb der Mauern der Höllenstadt erblickt man die Flammengräber der Ketzer, von denen der neunte Gesang erzählt.

KUPFERSTICH VON 1481. Das Blatt zeigt im Anschluss an die Zeichnung Dante und Virgil über den Styx setzend, das Zusammentreffen mit Argenti und die beiden Dichter vor den Mauern der flammenden Dis.

IX.

Während Dante und Virgil im Gespräch vor dem flammenden Thorturm der Höllenstadt stehen, erscheinen auf dessen Gipfel die drei höllischen Furien Megära, Alekto und Tisiphone von Schlangen umgürtet und mit Schlangen statt der Haare. Sie schreien herab auf die Wanderer und rufen nach Gorgo. Um diese nicht zu erblicken, befiehlt Virgil Dante, die Augen zu schliefsen und hält ihm selbst die Hände vor die Augen. Ein Teufel hebt, auf dem Turm hinter den Furien stehend, das Gorgonenhaupt in die Höhe. Mit Windesbrausen kommt ein himmlischer Bote trockenen Fufses über den Styx heran. Die im Sumpf steckenden, verdammten Seelen fliehen vor ihm. Am Thor der Höllenstadt angelangt, berührt er es mit seinem Stab. Ohne Widerstand öffnet sich nun das Thor, und Dante und Virgil treten ein. Sie erblicken vor sich ein Feld voll flammender Gräber. Die Deckel der Gräber stehen offen, und aus dem Innern dringen die Jammerlaute der hier büfsenden Erzketzer und ihrer Jünger.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich weicht von der Zeichnung wesentlich ab. Gorgo, die in der letzteren auf dem Turm hinter den

Furien erscheint, wird hier von rechts her von einem Teufel gebracht. Die Anordnung der Komposition ist vielfach verändert, die auf der Zeichnung sichtbaren Flammengräber sind weggeblieben.

X

Die beiden Dichter schreiten auf schmalem Wege innerhalb der Mauern von Dis und den flammenden Gräbern. Die Deckel der Gräber sind gehoben. (Virgils Aufklärung über die hier in den Flammengräbern

Büfsenden.) Dante hört eine Stimme erschallen: die des Ghibellinen Farinato degli Uberti, der bis zum Gürtel aus dem Grabe hervorsieht. Neben ihm hebt sich ein anderer Schatten bis zum Kinn über den Rand des Grabes, Cavalcante dei Cavalcanti, der ebenfalls mit Dante spricht.

Die Dichter wenden sich weiterschreitend nach links. Vor dem üblen Hauch, der dem tiefen Abgrunde entströmt (Inf. XI, 4—12), gehen sie um sich unter dem Deckel eines grofsen Sarges zu bergen, auf dem die Worte geschrieben stehen: »Papst Anastasius bewahr' ich«. (Anastasius, Papst 496, von Dante wegen seiner Stellung zum arianischen Schisma zu den Ketzern gerechnet.)

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich giebt fast alle Kompositionsmotive der Zeichnung wieder, nur im Gegensinn und mit bedeutenden Verschiebungen in der Anordnung.

XI

KUPFERSTICH VON 1481. Dante und Virgil gelangen, hinabsteigend zum siebenten Kreis, an ein von grofsen Trümmern gebildetes Felsenufer. Vor den üblen Düften, die der Abgrund aushaucht, suchen sie Schutz hinter dem Deckel eines grofsen Sarges mit der Aufschrift: »Papst Anastasius bewahr' ich« (vergl. die Komposition zu Inf. X). (Hier gewöhnen sie sich an die schlimme Luft, deren sie später weniger achten.

Virgil belehrt Dante über die verschiedenen Kreise des Inferno und ihre Bewohner.)

Auf dem oberen Teil des Stiches sind die flammenden Gräber der Erzketzer (vergl. Inf. X) noch sichtbar.

XII

Einen steilen Weg über einen Bergsturz niedersteigend, gelangen sie in die siebente Schlucht des Inferno. Am Rande des Abgrundes liegt Minotaurus ausgestreckt und zerbeifst, als er die beiden Wanderer erblickt, voll Zorn seinen eigenen Körper. Virgil heifst ihn sich hinwegheben, und wie ein Stier, der den Todesstreich empfangen, taumelt er davon. Den Bergsturz, der bei Christi Tode entstanden, weiter hinabschreitend, gelangen sie an einen breiten, bogenförmigen Graben, der die weite Ebene durchzieht. Der Graben ist mit siedendem Blut gefüllt; Seelen Verdammter stecken darin, die ihre Mitmenschen durch Gewalt geschädigt haben. Je nach der Schwere ihrer Sünden befinden sie sich mehr oder weniger tief im Blut, die Tyrannen bis an die Augenbrauen; Kentauren schiefsen mit Pfeilen auf jede Seele, die sich mehr vom Blut losmachen will, als ihr vermöge ihrer Schuld zukommt. Drei Kentauren, Nessus, Chiron und Pholus, trennen sich von der Schar der Übrigen und treten den beiden Wanderern drohend entgegen. Virgil beschwichtigt sie. Mit Chiron redend, verlangt Virgil einen von ihnen zum Führer;

Nessus bringt sie den Blutstrom entlang bis an eine Stelle, wo der seicht gewordene Strom nur noch die Füfse deckt. Diese Furt durchschreiten sie, Nessus kehrt zurück. (Im Gehen hat ihnen Nessus verschiedene Verdammte genannt, die im Blute büfsen.)

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich schliefst sich der Zeichnung ziemlich genau an und giebt die Hauptmotive im Gegensinn wieder.

XIII

Weiter schreitend gelangen Dante und Virgil in die zweite Abteilung des siebenten Kreises. Ein dichtes, unwegsames Dornengestrüpp umgiebt die Wanderer; Harpyien hausen darin. Dante hört von allen Seiten Wehklagen, ohne zu sehen, woher sie kommen. Die Seelen von Selbstmördern sind hier in Dornenbüsche verwandelt. Als Dante, von Virgil ermuntert, einen Zweig abbricht, fängt die Bruchstelle zu bluten

an, und der Strauch klagt über den ihm zugefügten Schmerz. Der so redende ist Petrus de Vineis (Kanzler Friedrichs II, der, in Ungnade gefallen, sich im Gefängnis entleibte). Weiter sieht Dante zwei Seelen herankommen, die von Hunden gejagt werden. Es sind die Verschwender Lano von Siena und Jacopo da Sant' Andrea aus Padua. Jacopo sucht sich in einem Busch zu bergen, wird aber samt dem Busch von den Hunden in Stücke gerissen. Der so verletzte und zerrissene Busch

— ein Florentiner Sünder, der gleich den anderen hier büfst — bittet Dante, seine Zweige zu sammeln und an seinen Wurzeln niederzulegen.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich verhält sich im Gegensinn zur Zeichnung und wiederholt zusammendrängend und kürzend ihre wesentlichen Motive.

XIV

KUPFERSTICH VON 1481. Die dritte Abteilung des siebenten Höllenkreises. In einer heifsen Sandwüste, zu der Dante und Virgil aus dem Dornenwald heraustretend gelangen, büfsen die Gotteslästerer, Wucherer und Sodomiten. Flammen fallen auf sie herab; sie suchen sich mit den Händen der stetig herabregnenden Brände zu erwehren. Einige liegen rücklings auf der Erde, andere sitzen zusammengekauert da, die meisten aber laufen ruhelos umher. Einer, der des feurigen Regens nicht achtend ruhig daliegt, ist, wie Virgil auf Dantes Befragen angiebt, Kapaneus (V. 61 ff.). Aus dem Dornenwalde (vergl. Inf. XIII) quillt der Bach Phlegethon mit roten Fluten.

XV

Den Phlegethon entlang schreitend, dessen Ufer felsige Dämme einfassen, treffen Dante und Virgil eine Schar Seelen, die nackt und haarlos (vergl. Inferno XVI, 35) im Sandmeer von den fallenden Flammen

gepeinigt, neugierig die Wanderer betrachten. (Es sind Sodomiten, die hier büfsen.) Von einer der Seelen wird Dante angesprochen und erkennt in ihr Brunetto Latini. Dante senkt die Hand zu Latini nieder, doch dieser bittet ihn, weiter zu schreiten und im Gehen mit ihm zu sprechen. (Das Gespräch beider bildet den übrigen Inhalt des Gesanges.)

Die Zeichnung ist in Deckfarben gemalt und, abweichend von der Darstellungsweise der übrigen Illustrationen, fast planartig so angeordnet, als blickte der Beschauer von einem hohen Gesichtspunkte aus senkrecht auf die Ebene mit ihren Gestalten herunter.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich giebt bei geringerer Zahl von Figuren eine Auswahl der Motive, welche die Zeichnung aufweist. Wie in dieser, so fliefst auch im Stich der Bach links, und befindet sich rechts das gröfsere Feld, auf dem die Gestalten der Büfsenden zerstreut sind; doch stehen Dante, Virgil und Latini in der Zeichnung am rechten Ufer des Baches, im Stich am linken.

XVI

Dante und Virgil, an dem Ufer des Phlegethon weiterschreitend, treffen auf eine andere Schar der im Sandmeer und Flammenregen büfsenden Sodomiten. Die Dichter kommen an die Stelle, wo der Phlegethon einen Fall bildet, indem er die tiefe Felswand hinabstürzt, welche den siebenten Kreis des Inferno vom achten trennt. Drei Schatten, die

sich im Kreis um Dante bewegen, sprechen mit ihm. Es sind die Florentiner Guidoguerra, Tegghiaio Aldobrandi und Jacopo Rusticucci.

Am Rande des Abgrundes, in welchen das dunkle Wasser des Phlegethon donnernd herabstürzt, wirft Dante auf Virgils Aufforderung ein Seil, das er bisher um den Leib geschlungen trug, in die Tiefe. (Die symbolische Bedeutung dieses Seiles ist unter den Kommentatoren streitig.) Nun steigt das bunt schimmernde Fabelwesen Geryon aus der Tiefe herauf und legt sich an den Rand der Felsschlucht.

In der Zeichnung lässt Botticelli Geryons Kopf und die Tatzen in der linken unteren Ecke zum Vorschein kommen. Am Rande der Schlucht sitzen im Flammenregen mit Säcken um den Hals die Wucherer, von denen erst im folgenden Gesang die Rede ist.

KUPFERSTICH VON 1481. Der Stich weicht in der Anordnung fast gänzlich von der Zeichnung ab. Die Gruppe der mit Dante sprechenden drei Florentiner ist mehr hervorgehoben, links zwei Figuren aus der Gruppe der »Wucherer«.

XVII

Dante und Virgil am Rande der Schlucht, die zum achten Kreis des Inferno hinabführt. Das Ungeheuer Geryon ist aus der Tiefe heraufgestiegen (vergl. auch den Schluss des vorigen Gesanges); es hat das

»Antlitz eines Gerechten« und einen schlangenartigen Leib; Rücken, Brust und beide Seiten sind bunt bemalt:

> Einschlag und Aufsatz im Gewebe machen
> Mit mehrer'n Farben Tartarn nicht noch Türken (V. 16—17).

Der Schweif endigt in eine gifterfüllte Gabel gleich der des Skorpions. Geryon legt sich mit der Brust an den oberen Rand des Abhanges, mit dem Schweif die Luft durchfurchend. Die beiden Dichter schreiten am Ufer des Phlegethon hinab und am Rand des Abhangs dem Geryon entgegen.

Dante verweilt kurz bei den hier an der Grenze der Sandwüste im Flammenregen sitzenden Seelen, die sich mit den Händen vor dem feurigen Regen zu schützen suchen. Es sind Wucherer. Jeder hat um den Hals eine Tasche mit seinem Abzeichen hängen. Dante beschreibt mehrere der Wappen und Abzeichen, die er hier erblickt; auf der Zeichnung sind sie nicht angegeben.

Virgil besteigt den Geryon und fordert Dante auf, sich ebenfalls dem Rücken des Untieres anzuvertrauen. Ängstlich und zögernd folgt dieser der Anweisung und setzt sich vor Virgil, der ihn mit seinen Armen umfasst. Geryon schwebt mit den beiden Dichtern den Abgrund hinunter (setzt sie unten ab und entschwindet dann rasch ihren Blicken).

KUPFERSTICH VON 1481. Der Zeichnung ist als Hauptmotiv der Moment entnommen, wo Virgil, bereits auf Geryons Rücken, den

noch unschlüssigen Dante zum Besteigen des Tieres mahnt. Von den im Feuerregen sitzenden Wucherern kennzeichnet der Verfertiger des Stiches zwei, der Beschreibung im Gedicht gemäfs, durch die mit ihren Wappen an dem Halse hängenden Taschen, und zwar ist der mit dem Löwenwappen Gianfigliazzi (V. 59—60), und der mit der Gans Ubbriachi von Florenz (V. 62—63). Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinne wie die Zeichnung genommen.

XVIII

In der linken oberen Ecke der Darstellung erblickt man Dante und Virgil am unteren Rande der Felsschlucht, auf der sie Geryon niedergesetzt hat, während dieser selbst davoneilt. (Vergl. den Schluss des vorigen Gesanges.) Der Abgrund, an dessen Fufs sie angelangt sind, bildet einen Raum, der in zehn Gräben geteilt ist, gleich den Gräben einer Burg oder Festung. Dämme scheiden und Felsenbrücken verbinden

diese Gräben, die »Malebolge«. Die Mitte des ganzen Gebietes nimmt ein tiefer Brunnen ein. Der XVIII Gesang erzählt von der ersten und zweiten Bolgia, die Botticelli beide darstellt.

In der ersten Bolgia laufen die Kuppler, von Teufeln mit Peitschenhieben angetrieben, in zwei Reihen auf und ab (V. 25 ff.). Einer der Verdammten kehrt sein Gesicht nach abwärts, dennoch erkennt Dante in ihm Venedico Caccianimico von Bologna. (Gespräch mit diesem.)

Beim Betreten der Brücke über die zweite Bolgia sieht Dante die Schmeichler in tiefem Kote stecken, Leib und Kopf besudelt. Er erkennt Alessio Interminei (Interminelli) von Lucca; dieser zeigt ihm die mitten im Kote mit zerzausten Haaren stehende Thais.

Die Zeichnung ist in Deckfarben ausgeführt, doch scheint die Kolorierung nicht überall in der ursprünglich beabsichtigten Weise vom Künstler vollendet.

KUPFERSTICH VON 1481. Im ganzen nur eine dürftige Andeutung der Kompositionsidee der Zeichnung. Die Gestalt des Geryon ist in die obere Mitte der Darstellung gerückt. Soweit eine Vergleichung mit der Zeichnung möglich ist, namentlich in Hinsicht auf die Lage der über die Malebolge führenden Brücken und die Stellung Dantes und Virgils zu den in den Bolge erscheinenden Gestalten, ist der Stich im gleichen Sinne wie die Zeichnung Botticellis gehalten.

XIX

Weiterschreitend gelangen Dante und Virgil zur dritten Bolgia, in welcher die Simoniker büfsen (die, welche geistliche Güter für Geld verkauften). Sie stecken mit dem Kopf nach abwärts gekehrt in runden Löchern des Bodens, so dass nur die Beine herausragen. An ihren Fufssohlen brennen Flammen. Einer der so Gepeinigten, »Mehr zuckend als die Andren im Gesellten« (V. 32), zieht die Aufmerksamkeit Dantes auf

sich. Von Virgil um die Hüfte gefasst, tritt Dante hinzu und führt ein Gespräch mit der verdammten Seele. Es ist die eines Papstes.

Nun trägt Virgil Dante mit beiden Armen auf den Scheitel der Brücke, die zum nächsten Felsdamm hinüberführt. Im Hintergrunde der Zeichnung erblickt man noch die im vorigen Gesang beschriebene Bolgia mit den im Kot steckenden Schmeichlern.

KUPFERSTICH VON 1481. Im ganzen in ziemlicher Übereinstimmung mit der Zeichnung; nur die Zahl der Figuren ist verringert. Die Komposition des Stiches ist im gleichen Sinne wie die Zeichnung genommen. Die beiden Gruppen: Dante und Virgil absteigend zu den Simonikern, und Virgil, Dante hinauftragend, sind im Stich rechts von der Brücke, während sie sich in der Zeichnung links befinden.

XX

Die vierte Schlucht des achten Kreises, die der Wahrsager und Zauberer. Diese schreiten langsamen Schrittes still und weinend einher, das Haupt gewaltsam nach rückwärts gekehrt zur Strafe dafür, dass sie zu weit nach vorwärts, in die Zukunft, schauen wollten. In der Zeichnung sind nur zwei Figuren so hervorgehoben, dass sie sich mit den von Dante genannten Persönlichkeiten identifizieren lassen; links oben der bärtige Eurypylus (V. 106—112) und Manto, die weibliche Figur, von welcher V. 52 ff. die Rede ist.

XXI

Die fünfte Schlucht des achten Kreises, der Aufenthaltsort der Bestechlichen, die in einem See von siedendem Pech schwimmen, und von Teufeln mit langen Haken in die dicke Flut zurückgestofsen werden, sobald sie sich an der Oberfläche zeigen. Auf der Felsenbrücke, welche über den Pechsee führt (V. 1), stehen Dante und Virgil. Letzterer hat eben mit Entsetzen den Teufel erblickt, welcher einen Ratsherrn von Lucca (Martino Bottaio nach dem Kommentar Ottimo) heranbringt und in den Pechsee wirft.

Unten, in der Mitte des Blattes, ist dargestellt, wie sich Dante zwischen Klippen verbirgt (V. 58—60); Virgil bringt die Teufel, welche zuerst wütend auf ihn losfahren, mit dem Hinweis auf sein Führeramt zur Ruhe. Nun wird Dante aus seinem Versteck hervorgerufen, und die Dichter

setzen in Begleitung von elf Teufeln ihre Wanderung fort. Um in die sechste Bolgia zu gelangen, müssen sie einen Umweg durch die Tiefen der fünften Schlucht nehmen.

XXII

Dante und Virgil schreiten am Rande des Pechsees in der fünften Schlucht weiter. Zuweilen tauchen die im Pech befindlichen Sünder für einen Augenblick empor, um sofort wieder zu verschwinden. Einer, der sich zu weit hervorgewagt, wird von einem der Teufel vollends an das Land gezogen, um noch mehr gepeinigt zu werden. Auf Dantes Bitte fragt ihn Virgil, wer er sei. Er antwortet, dass er ein ungetreuer Diener des Königs von Novara (Thibaut II) gewesen. Der Anführer der elf, Dante und Virgil begleitenden Teufel (Barbariccia) hält den Sünder mit seinem Haken fest, damit Virgil ihn nach Belieben weiter befragen könne.

Zwei von den Dämonen sind selbst in den Pechsee geraten, aus dem sie von den übrigen mit Haken herausgefischt werden (V. 140 ff.).

Oben auf dem Blatte sieht man noch die auf einer hohen Felswand schreitenden Gestalten der Wahrsager und Zauberer aus der vierten Schlucht des achten Kreises, von denen der XX Gesang des Inferno handelt.

XXIII

Oben, in der linken Ecke des Blattes, Dante und Virgil, die eben die fünfte Schlucht des achten Kreises verlassen, hintereinander einherschreitend, »wie Minoriten ihre Strafse wandeln«. Dante ist in Besorgnis, dass die über ihn und Virgil erbosten Teufel ihnen nachsetzen könnten. Als dies in der That geschieht, fasst Virgil, schon vorher auf Rettung bedacht, Dante in seine Arme und gleitet mit ihm den Abhang zur nächsten Schlucht hinab. Hier haben die Teufel ihre Macht verloren. Dante und Virgil sind nun in der sechsten Bolgia angelangt. Der untere Teil der Zeichnung zeigt die sich daselbst abspielenden Scenen. Hier wandeln die Heuchler in Mönchskutten, die aufsen goldglänzend sind, aber innen aus schwerem Blei bestehen, langsam und müde einher. Man sieht Dante im Gespräch mit Catalano und Loderingo von Bologna. Auf dem Boden liegen gekreuzigt, nackt, Kaiphas, Annas und die Teilnehmer des Rats der Pharisäer (Joh. XI, 47) und müssen die Sünder in den Bleikutten über sich hinüberschreiten lassen.

XXIV

Über die Trümmer der eingestürzten Brücke mühsam klimmend, gelangen Dante und Virgil aus der Schlucht der Heuchler in die der Diebe und Räuber, deren Hände mit Schlangen gebunden sind; vorn miteinander verknotete Schlangen dringen ihnen durch Kopf und Kreuz.

Im Vordergrunde, in der Mitte des Blattes, sieht man den Kirchenräuber Vanni Fucci aus Pistoja, der durch den Biss einer feurigen Schlange in Asche zerfällt, aber sofort wieder aus der Asche ersteht; weiter nach rechts unten ist dargestellt, wie derselbe Vanni Fucci die künftige Niederlage der Partei der Weifsen Dante verkündigt. Der Künstler lässt den Beschauer aus der Schlucht der Diebe in die vorige Bolgia blicken, wo man im Hintergrunde links noch einige Gestalten der in Bleikutten einherwandelnden Heuchler hinter einer Felsmauer hervorkommen sieht.

XXV

Der Gesang beginnt mit der Gotteslästerung Vanni Fuccis. Darauf packen ihn die Schlangen aufs neue, und er stürzt, ohne ein Wort weiter zu reden, davon. Auf der rechten Seite des Blattes hat Botticelli den Kentaur Cacus (V. 25) dargestellt, der Fucci entgegentritt.

Links auf der Zeichnung wird Agnello Brunelleschi von der sechsbeinigen Schlange angefallen, die mit ihm in einen Körper verwächst (V. 50 ff.). Die Verwandlungen von Mensch in Schlange und umgekehrt sind durch verschiedene Mischformen von Untieren versinnlicht. Dante und Virgil sind im Vordergrund zweimal dargestellt, nur mit den Oberkörpern über den Rand der Bolgia herausragend. Im oberen Teil des Blattes erblicken wir noch den Zug der Heuchler in ihren Bleikutten (Inf. XXIII).

XXVI

Die Steinwand wieder emporklimmend, gelangen Dante und Virgil zur achten Schlucht des achten Kreises, wo die bösen Ratgeber in Flammen eingehüllt verweilen. Eine sich in zwei Zungen teilende Flamme umschliefst Ulysses und Diomedes. Man sieht die Gesichter der beiden aus dem Feuer hervorblicken. Als die Doppelflamme den Dichtern näher kommt, wird auf Dantes Bitte Ulysses von Virgil angeredet und erzählt das Ende seiner Seefahrten.

XXVII

Dante und Virgil verweilen noch in der achten Schlucht des achten Kreises. Gespräch mit dem ebenfalls in eine Flamme (vergl. Inf. XXVI) eingehüllten Guido von Montefeltro.

XXVIII

Die neunte Schlucht des achten Kreises, in der diejenigen büfsen, welche Zwietracht gestiftet haben. Sie gehen mit gespaltenem Körper und abgehauenen Gliedmafsen umher; nachdem sich ihre Teile immer wieder hergestellt haben, werden sie von Teufeln aufs neue zerhackt: so Mohammed, welcher den gröfsten religiösen Zwiespalt in die Welt brachte — wohl die ganz dem Beschauer zugewendete Gestalt oben etwas links von der Mitte; neben Mohammed, nach links schreitend, sein Schwiegersohn Ali (der wieder den Mohammedanismus spaltete). Es werden noch andere erwähnt, welche die gleiche Strafe erleiden und die auch Botticelli in der Zeichnung entsprechend charakterisiert, wie Pier da Medicina und Mosca Lamberti. Die Gestalt, welche ihr eigenes Haupt Dante entgegenhält, ist der Troubadour Bertram de Born, der den Sohn Heinrichs II von England, Heinrich (den »jungen König«), gegen seinen Vater aufreizte.

XXIX

Auf dem oberen Teil der Zeichnung sieht man Dante und Virgil noch auf der Brücke der neunten Schlucht im Gespräch verweilen, während unten Bertram de Born sein eigenes Haupt mit der Hand emporhält. Ein Felsendamm trennt diese Schlucht von der zehnten, in welcher die Falschmünzer und Alchymisten, von Krankheiten gepeinigt, mit Grind und Aussatz behaftet, büfsen. Mit den Nägeln suchen sie den Schorf zu entfernen. Rechts vorn Dante und Virgil mit zwei Verdammten im Gespräch, die Rücken an Rücken gelehnt am Boden sitzen. Der eine ist ein Alchymist — Griffolino aus Arezzo —, der andere ein Florentiner Metallfälscher, Capocchio.

Eine Gruppe auf der rechten Seite der Darstellung bezieht sich bereits auf den folgenden Gesang, V. 25 ff. Der einherlaufende Mann und das Weib, das ihn von rückwärts mit den Zähnen anfällt, lassen sich nur auf Giovanni Schicchi (Inf. XXX, 31) und auf Myrrha (ebenda V. 38) deuten.

XXX

Die Zeichnung zu diesem Gesang ist blofs flüchtige Skizze. Die Dichter verweilen noch in der zehnten Schlucht. Links deutet Botticelli die über die Schlucht führende Brücke, auf welcher sie stehen, mit einigen Bogenlinien an. Weiter erkennt man die Gestalt des Münzfälschers Adam von Brescia mit wassersüchtigem, geschwollenem Leib (V. 49 ff.), und die leicht hingeworfenen Umrisse dreier anderer Figuren.

XXXI

An der Felswand der letzten Schlucht hinschreitend, hört Dante den dröhnenden Schall eines Horns. Bald sieht er riesige Gestalten, die er anfangs für Türme hält, emporragen. Es sind gefesselte Giganten, die in dem brunnenartigen Abgrund des neunten Höllenkreises stehen, aber mit den Oberkörpern in den achten Kreis hineinragen. Der Bläser ist Nimrod, und die ganz vom Rücken gesehene, gefesselte Gestalt Ephialtes. Auf Virgils Bitte setzt Antäus beide Dichter auf den Boden des letzten Höllenkreises hinab, indem er Virgil, an welchen Dante sich klammert, fasst.

XXXII

Dante und Virgil sind im letzten Höllenkreis angelangt, in der »chaina«, so benannt nach dem ersten Brudermörder. Sie stehen auf dem gefrorenen See, dessen Eis die Mörder der Blutsverwandten einschliefst. Man sieht Dante im Gespräch mit Alessandro und Napoleone degli Alberti, deren Leiber aneinandergefroren sind. Oben an der Felswand erblickt man noch die Füfse der Giganten. (Vergl. Inf. XXXI, V. 31 ff.)

An die Caina stöfst die »antenora«, die Abteilung der Vaterlandsverräter (nach Antenor, dem Trojaner, der den Griechen zu der List mit dem hölzernen Pferde riet). Dante fasst einen der hier Eingefrorenen bei den Haaren und zwingt ihn, seinen Namen zu nennen. Es ist Buoso da Duera. Weiter schreitend stofsen die Dichter auf den Grafen Ugolino della Gherardesca, der an dem Schädel des Erzbischofs Ruggieri degli Ubaldini nagt. Teilweise greift hier die Darstellung schon in den folgenden Gesang über. In dem oberen Kreise der Caina liest man auf der Zeichnung das Wort »chaina«, in dem unteren »antenora«.

XXXIII

Die Zeichnung zeigt die vier Abteilungen des Eis-Sees, die Caina, Antenora, Ptolemäa (»tolemea« nach Ptolomäus, vergl. Maccab. XVI, 11—16) und Giudecca (»giudecha« nach Judas Ischariot). Man sieht Dante und Virgil in der Antenora im Gespräch mit Ugolino und darunter in der »tolemea« mit Alberigo de' Manfredi aus Faenza, dessen Körper noch auf Erden weilt, während sein Schatten sich schon in der Hölle befindet. Die Verdammten liegen rücklings auf dem Eise, so dass ihre Thränen an den Augen gefrieren (V. 93—99). Die vorderste Abteilung, die »giudecha« (Giudecca), ist weifs gelassen.

XXXIV

Dem XXXIV Gesang widmet Botticelli zwei Bilder. Das erste zeigt den Oberteil Lucifers mit drei Häuptern und Fledermausflügeln, wie sie V. 38—50 beschrieben sind. Mit dem Rachen seines mittleren Hauptes zermalmt er Judas Ischariot, während er den herausragenden Körper mit den Krallen seiner Finger zerreifst. Die Erzverräter Brutus und Cassius stecken in den beiden anderen Rachen.

Die zweite Zeichnung zeigt auf einem Blatt von der doppelten Gröfse aller übrigen (aus zwei zusammengefügten Pergamentblättern) Satans ganze Gestalt, und an den gefrorenen Zotten seines Felles entlang klimmend, mehrfach wiederholt die Gruppe Dantes und Virgils, die sich im Mittelpunkt der Erde umwenden, dann nach aufwärts den Füfsen Satans zuschreiten, und auf einem durch eine Höhlung sich windenden Weg ins Freie gelangen.

PURGATORIO

I

In der diesen Gesang begleitenden Darstellung greift Botticelli zunächst auf den Schluss des Inferno zurück, indem er in der Mitte des Blattes Dante und Virgil aus dem Felsspalt hervortreten lässt, durch den sie (dem Lauf eines Bächleins folgend) ins Freie gelangen (Inf. XXXIV, 133 ff.). Hier erblicken sie auf einer Ebene einen Greis von würdigem Aussehen, Cato von Utica. (Gespräch mit diesem.) Die Gestalten Dantes und Virgils und die Scene, wie ersterer sich auf Virgils Geheifs ehrerbietig vor dem Greise neigt (V. 49 ff.), sind nur in leichtem Umriss mit dem

Stift skizziert. Am Ufer eines Wassers wäscht Virgil Dantes Gesicht und umgürtet ihn mit Binsen, wie es der Greis befohlen.

Auf der linken Seite der Zeichnung erblicken wir bereits Vorgänge, welche erst der zweite Gesang des Purgatorio erzählt: links oben in der Ferne, mit Metallstift leicht angedeutet, das Schiff, in welchem die abgeschiedenen Seelen an das Ufer des Purgatorio gebracht werden. Ein Engel bewegt mit seinem Flügelschlag den Kahn. (Purgatorio II, 26 bis 33.) Links sehen wir, wie die übergesetzten Seelen an das Ufer eilen (ebenda 50).

Im Hintergrunde erhebt sich der Berg des Purgatorio mit seinen verschiedenen Abteilungen.

Unten am Rande der Zeichnung stehen die Anfangsworte des ersten Gesanges des Purgatorio:

1 perchore miglior aqua
(Per correr migliori acque).

II

Hier ist zunächst eine schon in der vorhergehenden Illustration andeutungsweise dargestellte Scene wiederholt.

Die am Gestade des Purgatorio angekommenen Seelen steigen aus dem Kahn, sobald der Engel, der sie herübergeleitet, das Zeichen des Kreuzes macht (V. 49—50). Hierauf verlässt der Engel mit dem Kahn das Ufer.

Die Seelen wollen sich bei Dante und Virgil nach dem Wege, der zu dem Berg führt, erkundigen, und sind erstaunt, einen Lebenden — Dante — hier zu finden. Dante trifft den Sänger Casella, den er zu umarmen versucht, doch die Schatten sind nicht zu fassen. Von Cato zum Weitergehen angetrieben, entfernen sie sich eilig. Die Gruppe der Hinwegeilenden ist nur leicht mit dem Stift skizziert.

Unten handschriftlich der Anfang des zweiten Gesanges des Purgatorio:

2 gia era il sole al orezonte
(Già era il sole all' orizzonte).

III

Am Ufer des Purgatorio schreiten Dante und Virgil auf den Berg zu. (Die Sonne hinter ihnen bewirkt, dass Dantes Körper Schatten wirft,

während das körperlose Wesen Virgils die Strahlen ungehindert durchlässt.) Dante, darüber verwundert, wird von Virgil aufgeklärt.

Sie kommen an den Fufs des Berges, den sie so steil finden, dass sie ihn nicht zu erklimmen vermögen. Von der »linken Seite« (zu Dantes linker Hand, also rechts im Bilde) naht sich langsam eine Schar von Seelen, welche eng zusammengedrängt an dem Felsen stille stehen. Virgil fragt sie, wo eine Einsenkung des Berges zu finden sei. Schüchtern und gesenkten Hauptes, über die Körperlichkeit Dantes — dessen Schatten sie auf dem Boden sehen — staunend, werden sie von Virgil belehrt, dass es ein Lebender ist, den sie hier erblicken. (Gespräch König Manfreds mit Dante.)

Unabhängig von der Schilderung des Gedichtes stellt Botticelli, wie zu bestimmterer Andeutung der Lokalität und des Zusammenhanges mit dem Vorhergehenden, am Ufer des Purgatorio eine Gruppe eben angekommener Seelen und auf den Fluten dahinter den Kahn dar, den der Engel zurückführt (Purg. II).

Am Unterrande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

3 avegnia che la subitana fugha
(Avvegna che la subitana fuga).

IV

Die Dichter wandeln am steilen Fufse des Berges (des Purgatorio) mit den Seelen dahin, die ihnen den Weg zum Aufstieg weisen wollen. Bei einem engen Felsspalt angekommen, rufen diese, dass hier der Weg sei. Mühsam winden sich Virgil und Dante in dem engen Spalt aufwärts. Dante, welcher ermüdet, wird von Virgil aufgemuntert, noch bis zum nächsten Vorsprung zu steigen, wo sich beide Wanderer niedersetzen, um auszuruhen. Sie blicken nach Osten. Gespräch über den Stand der Sonne, die Dante nun plötzlich zur Linken hat. In dem Schatten eines Felsblockes bemerken sie eine Anzahl ebenfalls Ruhender. Unter ihnen erkennt Dante den Florentiner Belacqua, einen kunstreichen Verfertiger von Musikinstrumenten. (Gespräch mit Belacqua.)

Am Unterrande des Blattes, etwas verwischt, die Anfangsworte des Gesanges:

4 quando per dilectan . .
(Quando per dilettanze).

V

Als Dante und Virgil sich anschicken, weiterzugehen und sich von der Gruppe der Ruhenden, bei denen sie eben geweilt, entfernen, entdeckt einer der Geister, dass Dante sich wie ein Lebendiger gebärdet und dass sein Körper Schatten wirft. Virgil fordert ihn auf, sich durch das Geflüster der Geister nicht aufhalten zu lassen (V. 1—15). Hierauf bezieht sich die Gruppe, welche Botticelli links unten anbringt. Seitwärts von dem Abhang, den sie eben verlassen, treffen die Wanderer auf eine Gruppe anderer Leute, die das Miserere singen. Als auch sie die Körperlichkeit Dantes bemerken, endet plötzlich ihr Gesang. Zwei von ihnen treten den Wanderern entgegen und fragen sie nach ihrem Zustand. Virgil sagt ihnen, dass Dante ein Lebender sei, sie mögen es den Übrigen verkünden. Die Geister umdrängen nun Dante. Es sind Seelen gewaltsam Getöteter, die im Leben Sünder waren, aber im Tode bereuten. Sie bitten Dante um Fürbitte bei den Ihrigen, wenn er auf die Erde zurückgekehrt sein werde. (Drei der abgeschiedenen, hier weilenden Seelen werden im Gedicht redend eingeführt.)

Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

5 i era gia da quel ombre parttito
(Io era già da quell' ombre partito).

VI

Von dem Haufen der ihn umdrängenden Geister macht Dante sich mit Mühe los. Im Weiterschreiten richtet er an Virgil die Frage, ob Gebet den Ratschluss des Himmels zu beugen vermöge. Virgil verweist Dante auf Beatrice, die er am Gipfel des Berges antreffen werde.

Sie finden eine einsam dasitzende Seele, welche die Blicke auf sie richtet. Als Virgil herantritt, um nach dem Wege zu fragen, erkennt sie — es ist der Troubadour Sordello aus Mantua — in Virgil freudig einen Landsmann. Die Gruppe Sordellos mit Virgil und eine Reihe von Gestalten ruhender Seelen sind im oberen Teil der Zeichnung nur mit dem Silberstift skizziert. Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

6 quando siparte el giuocho dela zara
(Quando si parte il giuoco della zara).

VII

Sordello beugt ehrfurchtsvoll das Knie vor Virgil (V. 15), indem er seine Hüfte umfasst. Die Sonne neigt sich ihrem Niedergang entgegen,

und die Wanderer wollen weiterschreiten. Sordello eröffnet ihnen, dass sie des Nachts den Berg nur hinunter, nicht hinauf gelangen können. Er zieht mit dem Finger einen Strich auf dem Boden und spricht (V. 53—54):

»...... Sieh, nicht den einen
Strich überschrittest du nach Sonnen-Hingang«.

Sordello führt sie einen schrägen Fufsweg, dort wo »Vom Sturz zur Eb'ne war ein Pfad gewunden« (V. 70), zu einem nahen Thal voll lieblicher Blumen, wo zahlreiche Seelen von Königen und Fürsten weilen, die in der Sorge um den Staat ihre Bufse allzulange hinausgeschoben.

Die Komposition ist nur, soweit sie sich auf den ersten Abschnitt des Gesanges, das Zusammentreffen mit Sordello, bezieht, mit der Feder durchgeführt. Der rechte und untere Teil des Blattes ist lediglich mit dem Silberstift skizziert, doch sind einige Figuren, wie der im Vordergrunde nach links Sitzende mit der Papstkrone und der zu diesem sprechende bärtige Mann weiter ausgeführt.

Am Unterrande des Blattes der erste Vers des Gesanges:

7 poscia che lachoglenze oneste e liete
(Poscia che l' accoglienze oneste e liete).

VIII

Die Komposition dieses vom Künstler für eine reiche Ausführung geplanten Blattes ist nicht über den leichten Entwurf in Metallstift gediehen, und nur mit einiger Mühe lassen sich die hauptsächlichen Gruppen der Darstellung erkennen.

Sordello hat Dante und Virgil zu dem Thal geleitet, in welchem (vergl. Purg. VII) die Seelen der in ihrer Bufse säumigen Fürsten weilen. Aus der Höhe sieht Dante zwei Engel herniedersteigen (bewehrt mit stumpfen Schwertern); wallend fliegt ihr Gewand hinter ihnen her. Der eine der Engel lässt sich nahe bei Dante, der andere am entgegengesetzten Ufer des Thales nieder. Die Dichter werden von Sordello belehrt, dass die Engel kommen, um das Thal gegen eine Schlange zu beschützen, die alsbald erscheinen wird.

Die Dichter steigen mit Sordello in das Thal hinab. (Dantes Gespräch mit dem Richter Nino Visconti und Corrado Malaspina.)

Sordello weist, den Finger erhebend, auf die andere Seite des kleinen Thales, und die dort erscheinende, zwischen den Blumen und dem Grase dahinschleichende Schlange (V. 94—99). Der Engel, dessen

Flug Dante hört, ohne ihn (der einbrechenden Dunkelheit wegen) deutlich sehen zu können, treibt die Schlange zurück.

Möglich, dass die skizzenhafte Andeutung der Komposition dem unbestimmten Zwielicht entsprechen soll, in welchem sich die in diesem Gesang geschilderten Scenen abspielen.

In verwischten Schriftzügen am Unterrande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

8 era gia lora che volge el disio
(Era già l'ora che volge il disio).

IX

Von Müdigkeit überwältigt, verfällt Dante in Schlaf, während dessen ein Adler auf ihn niederschiefst und ihn bis zur Feuersphäre emporhebt; er nimmt dies nur wie im Traume wahr. Erwachend wird er von Virgil belehrt, dass sie sich nunmehr vor dem Eingang zum Fegefeuer befinden und dass Lucia (die erleuchtende Gnade) ihn emporgetragen habe. Sie gelangen zu einer engen Pforte, zu welcher drei Stufen hinanführen. Auf der obersten sitzt ein Engel, den Dante auf Virgils Geheifs fufsfällig bittet, die Pforte zu öffnen. Mit der Spitze seines Schwertes schreibt der Engel sieben P (die Zeichen der sieben Todsünden) auf Dantes Stirne. (Der noch übrige Inhalt des Gesanges und der Eintritt Dantes und Virgils in den ersten Kreis des Purgatorio ist ohne Darstellung.) Am Unterrande des Blattes der erste Vers des Gesanges in verwischten Zügen:

9 la chonchubina di titane anticho
(La concubina di Titan antico).

X

Erster Kreis des Purgatorio. Durch eine enge Felsenspalte heraufklimmend, gelangen die beiden Dichter auf einen flachen Vorsprung, der, nach einer Seite steil abfallend, einen langgestreckten schmalen Weg längs der Felswand bildet. Die Wand ist von weifsem Marmor und mit Bildwerken von höchster Kunst geschmückt, welche Bethätigungen der Demut darstellen. Das erste zeigt die Verkündigung der Jungfrau. Als zweites Bild (nach rechts) folgt König David, vor der von Stieren gezogenen Bundeslade tanzend; aus einem Fenster von Davids Palast blickt sein Weib Michol höhnend herab. Das dritte Bild schildert die »Ge-

rechtigkeit Trajans«. (Diese im Mittelalter viel beliebte und oft citierte Erzählung aus Cassius Dio berichtet von einer armen Witwe, deren Klage wegen ihres erschlagenen Sohnes, Trajan mitten in der Vorbereitung zu einem Kriegszuge anhört, und der er Gerechtigkeit verschafft.)

In dem zweiten Bilde sind die Bundeslade und der Palast Davids nur in Metallstift angelegt, während die »Gerechtigkeit des Trajan« zu einem äufserst figurenreichen Bilde gestaltet ist, dem der Künstler die sorgfältigste Ausführung mit der Feder gegeben hat; es ist auch durch eine besondere Umrahmung ausgezeichnet. (Zu bemerken ist, dass der Lichtdruck gerade in der Partie des Trajanbildes die Feinheit und Schärfe des Originals nicht vollkommen wiedergiebt.)

Dante sieht Leute einherkommen, tief niedergebeugt unter schweren Lasten, die sie mit Aufbietung aller Kräfte tragen. Es sind die Hochmütigen, die so die Bürde ihres Lasters schleppen.

XI

Erster Kreis des Purgatorio. Die Seelen der Hochmütigen gehen, von den schweren Lasten tief niedergebeugt, einher (vergl. Purg. X). Virgil fragt einen von ihnen nach dem Wege; dieser giebt sich als Umberto di Santafiore zu erkennen, der, seines Stolzes wegen verhasst, in Campagnatico erschlagen worden war.

Einen zweiten erkennt Dante als den berühmten Miniaturmaler Oderisi da Gubbio. Er schreitet gebückt im Gespräch mit diesem weiter: »Gleichmäfsig, wie zwei Stiere, die im Joch geh'n« (Purg. XII, V. 1).

XII

Erster Kreis des Purgatorio. Auf dem Boden des Felsenvorsprunges sind (ähnlich wie an den Felswänden; vergl. Purg. X) Bilder des gefallenen Hochmutes dargestellt. Einige derselben giebt Botticelli mit der Feder ausgeführt oder nur mit dem Stift skizziert; andere hat er ganz weggelassen. Im Vordergrunde rechts stehen Dante und Virgil bei dem Bilde des gestürzten Lucifer (V. 25—27); weiter nach rückwärts sieht man »gefällt vom himmlischen Geschosse« Briareus (V. 28—30); dahinter, leicht mit Metallstift gezeichnet, die Flucht der Assyrer nach Holofernes' Tod (V. 58—59). Vorn, links von Lucifer, stehen Pallas, Mars und Apollo um Jupiter herum, die am Boden zerstreuten Glieder der gefallenen Giganten betrachtend (V. 31—33); weiter Nimrod am Fufs des

einstürzenden Babylonischen Turmes; Niobe zwischen den Leichen ihrer Kinder (V. 37—39); und, skizzenhaft angedeutet, Saul in sein Schwert gestürzt (V. 40, 41); endlich in der Ecke links, von Mauern umgeben, Ilion in Trümmern (V. 61).

Wie nun Dante, von Virgil aufgefordert, weiterschreiten will, tritt ihm ein Engel entgegen, der ihn mit den Armen und Flügeln umfasst und ihn dahin weiterzugehen ermutigt, wo sich der Felsen zu Stufen formt. Dort angelangt, schlägt der Engel mit seinem Flügel an Dantes Stirn (V. 98), um eines der »P« hinwegzuwischen, mit welchen ihn jener andere Engel mit dem Schwert gezeichnet (vergl. Zeichnung zu Purgatorio IX). Im Weitergehen entdeckt dies Dante, an seine Stirn greifend.

Links, nahe am Rande der Zeichnung, sieht man noch zwei Hochmütige ihre Bürde tragen (vergl. Purg. XI).

XIII

Dante und Virgil betreten den zweiten Kreis des Purgatorio. Beim Weiterschreiten sieht Dante in härene Gewänder gehüllte Gestalten an die Felswand gelehnt sitzen, gleich bettelnden Blinden an den Kirchenthüren. Hinzutretend, bemerkt er, dass ihre Augen mit Draht vernäht sind. Dante wird von Mitgefühl ergriffen. Es sind die Neidischen, die so büfsen. (Gespräch Dantes mit Sapia.)

XIV

Dante und Virgil im zweiten Kreise des Purgatorio bei den Neidischen, die mit vernähten Augen, einer auf die Schulter des anderen gestützt, dasitzen (vergl. Purg. XIII). Rechts zeigt die Zeichnung Dante im Gespräch mit Guido del Duca; neben diesem sitzt Rinier da Calboli. Als die Dichter weiterschreiten, vernehmen sie Stimmen, dem Zischen des Blitzes und Rollen des Donners ähnlich, welche warnende Beispiele des Neides ausrufen.

XV

Die Dichter schicken sich an, den zweiten Kreis des Purgatorio zu verlassen. Anknüpfend an die Frage Dantes nach der Bedeutung von Guido del Ducas Äufserungen (V. 43 ff.), stellt Botticelli diesen noch einmal neben Rinier da Calboli dar und weiter noch andere Gruppen der »Neidischen« des zweiten Kreises, obwohl von ihnen hier nicht die Rede ist.

Eine strahlende Erscheinung tritt Dante entgegen, die ihn so blendet, dass er seine Hände schützend über die Augen erhebt. Es ist ein Engel, der die Dichter zum Weiterschreiten auffordert.

Dantes traumhafte Vision (V. 85 ff.), in welcher er Bilder der Sanftmut sieht, deutet Botticelli so an, dass er den Dichter auf dem höheren Felsenvorsprung liegend wie im Schlafe darstellt.

Dante und Virgil betreten den dritten Kreis des Purgatorio.

XVI

Dante und Virgil im dritten Kreise des Purgatorio. In dichten Rauch gehüllt, hören die beiden Wanderer die hier sich reinigenden Seelen das »Agnus Dei« singen. Die Gruppe links vorn, wo Dante den herabhängenden Ärmel von Virgils Gewand fasst, soll den Versen 8—11 entsprechen:

Weshalb mein treues, kundiges Geleite
Mir nahe trat und mir die Schulter anbot.
Gleich wie ein Blinder hinter seinem Führer,
Um nicht zu irren geht, noch anzustofsen.

Die singenden Geister sind Zornige. Dantes Gespräch mit dem Lombarden Marco, dessen Gestalt er vor Rauch nicht sehen kann; er hört nur seine Stimme.

Merkwürdigerweise hat Botticelli die nach der Schilderung des Gedichtes in dicken Rauch gehüllten und ganz unsichtbaren Gestalten in vollem Tageslicht dargestellt.

XVII

Dante und Virgil treten aus dem dichten Rauch, der im dritten Kreise des Purgatorio die Zornigen einhüllt, heraus. Ein Engel, noch glänzender als die früheren, erscheint ihnen, um den Weg zum vierten Kreise zu zeigen, den sie auf einer Treppe betreten. Oben angekommen, umgiebt sie tiefe Stille. Sie befinden sich im Kreise der Säumigen und Trägen.

XVIII

Der vierte Kreis des Purgatorio. Dante schreitet in Gedanken versunken. Eine Schar eilig Laufender kommt hinter ihm drein. Es sind die im Leben Säumigen und Trägen. Zwei an der Spitze der Schar rufen Beispiele des Eifers und der Schnelligkeit aus. Die Scene in der Dichtung spielt im Mondlicht.

XIX

Dantes Traum, von dem der Anfang des Gesanges spricht, versinnlicht Botticelli, indem er den Dichter erst auf dem Boden liegend wie im Halbschlaf, dann wie in Gedanken das Haupt gesenkt hinter Virgil weiterwandelnd darstellt, entsprechend den Versen 40—43.

Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln weist die beiden Wanderer an, höher zu steigen. Sie gelangen in den fünften Kreis des Purgatorio. Die hier befindlichen Seelen liegen weinend auf dem Boden ausgestreckt, das Antlitz zur Erde gekehrt und an Händen und Füfsen gefesselt (so auch in den beiden folgenden Blättern). Es sind die Geizigen, die ihr Laster beklagen (V. 115—126). Dantes Gespräch mit Papst Hadrian V. Als Dante ins Knie sinkt, weil er zu einem Papste redet, heifst dieser ihn sich erheben, da sie Knechte und beide gleich seien.

XX

Fünfter Kreis des Purgatorio. Dante hört eine Stimme, welche die Tugend uud Armut des Fabricius preist. Er tritt zu dem Sprechenden hin, der sich als Hugo Capet zu erkennen giebt. (Gespräch mit diesem.) Ein Schreien beginnt von allen Seiten, und der Berg erbebt. Dante und Virgil bleiben einen Augenblick stehen, dann schreiten sie rasch weiter.

XXI

Fünfter Kreis des Purgatorio. Ein Schatten nähert sich, der den Dichtern erklärt, dass die Erschütterung des Berges (vergl. Purg. XX) eintritt, so oft eine Seele ihre Reinigung vollendet. Der redende Geist giebt sich als der Dichter Statius zu erkennen, der eben jetzt die Jahre seiner Bufse überstanden. Als Statius erfährt, dass Virgil vor ihm steht, will er ihn umarmen.

XXII

Dante und Virgil mit Statius im sechsten Kreise des Purgatorio. Während Statius und Virgil im Gespräch eilig weiterschreiten, folgt Dante, ihren Reden lauschend (V. 7—9). Auf diese Stelle bezieht sich die rechts unten dargestellte Gruppe der drei Dichter, während die zweite Darstellung sich an die wiederholte Schilderung der Situation in den Versen 127—129 anschliefst.

Die Verse 131—134:

> Ein Baum, den mitten auf dem Weg wir fanden,
> Mit Äpfeln, angenehmen Dufts und trefflich,
> Und wie die Tanne sich abstuft nach oben
> Von Zweig zu Zweig, so that es der nach unten,

stellt Botticelli so dar, als wenn der Baum seinen Gipfel nach unten und seine Wurzeln aufwärts kehrte.

Virgil und Statius nähern sich dem Baume, aus dem eine Stimme spricht. Am unteren Rande des Blattes die Anfangsworte des Gesanges:

gia era lan 22
(Già era l'Angel).

XXIII

Dante, Virgil und Statius im sechsten Kreise des Purgatorio. Während Dante noch in die Zweige des Baumes blickt, kommt hinter den drei Wanderern eine Schar von Seelen, hohläugig, blass, abgehärmt und mager: sie heiligen sich durch Durst und Hunger, weil sie dem Gaumen übermäfsig gedient. Der Baum, der einer umgekehrten Tanne gleicht, weckt, mit duftenden Früchten beladen, die Lust zu essen; Dante erkennt den hier weilenden Florentiner Forese (Gespräch mit diesem). (Während der Baum in der vorhergehenden Illustration tannenartig gebildet ist, trägt er hier Blätter und Früchte, welche an die Formen der Orange erinnern.)

XXIV

Fortsetzung von Dantes Gespräch mit Forese, der hinter der Schar der übrigen Seelen zurückbleibt.

Als sich Forese entfernt hat, sieht Dante einen anderen Baum und eine Menge Volk, das die Hände zu dessen Blättern und Früchten erhebt, doch eine Stimme aus dem Baume weist sie ab. Der Baum stammt von dem in einem höheren Kreise des Purgatorio stehenden, dessen Frucht einst Eva gekostet.

Auf der nun breiter werdenden Strafse wandeln die drei Dichter voneinander getrennt, jeder in stiller Betrachtung weiter. Da tritt Dante ein strahlender Engel entgegen und weist ihm den Weg, den der zu gehen habe, der hinauf nach dem Frieden wolle.

In der oberen rechten Ecke der Zeichnung werden die Flammen des siebenten Kreises sichtbar, von denen der folgende Gesang erzählt.

XXV

Rechts unten, nur teilweise ausgeführt, die Gruppe der drei Dichter, welche durch die Felsenspalte zum siebenten Kreis des Purgatorio hinaufsteigen. Auf die Frage Dantes, wie es möglich sei, dass Seelen, die doch keiner Nahrung mehr bedürfen, abzehren, weist ihn Virgil an Statius, der ihm die Erklärung giebt. Sie wandern dann hart am Rande des Abhanges hin, auf dem in mächtiger Flamme die Seelen der Wollüstigen für unreine Liebe büfsen (und das »Summae Deus clementiae« singen).

XXVI

Dante, Virgil und Statius im siebenten Kreise des Purgatorio. Hier büfsen in Flammen, die nur einen schmalen Raum am Rande des Felsenvorsprunges für die Wanderer freilassen, die Geister der Wollüstigen, indem sie die Keuschheit preisen.

XXVII

Dante, Virgil und Statius im siebenten Kreise des Purgatorio, dem der Wollüstigen. Die in den Flammen weilenden Geister begegnen einander, sich flüchtig begrüfsend. Ein Schatten verwundert sich über Dantes körperliche Erscheinung und belehrt ihn, dass die nach verschiedenen Richtungen laufenden Geister verschiedene Arten der Wollust büfsen. Es ist der Dichter Guido Guincelli von Bologna.

Ein Engel erscheint und fordert die Wanderer auf, die Flammen zu durchschreiten. Dante, die Hände faltend (V. 16), zögert, dem Befehle zu gehorchen. Virgils Zureden und Verheifsung, dass er hinter dieser Flammenmauer Beatrice wiedersehen werde. So durchschreiten sie denn, Virgil voran, Dante mit sich ziehend, Statius als Dritter folgend, die Glut; als sie jenseits derselben Felsenstufen ersteigen, sinkt die Sonne, wonach die drei Wanderer sich auf dem Felsen zum Schlafe legen. (Dantes Traum.)

Virgil entlässt Dante aus seiner Führung und schmückt ihn mit »Krone und Mitra« (V. 142), von Botticelli als Bekränzung mit Lorbeer dargestellt.

XXVIII

Dante betritt mit seinen Begleitern, aber nicht von diesen geführt, sondern allein schreitend, einen Hain am Gipfel des Berges, den das Purgatorio bildet. Er kommt an einen Bach, an dessen jenseitigem Ufer

er ein Blumen pflückendes und singendes schönes Weib (Mathilde) erblickt. Von Dante aufgefordert, tritt sie näher an den Rand des Baches heran. (Der Bach ist die Quelle der Lethe und Eunoë. Gespräch mit Mathilde.)

XXIX

Dante, Virgil und Statius folgen den Schritten der am anderen Ufer des Baches wandelnden Mathilde. (Dante sieht einen mächtigen Lichtglanz den Wald erfüllen und hört eine süfse Melodie.) Da nähert sich ihm der Zug mit dem Siegeswagen der Kirche. Voran sieben Träger mit glänzenden Leuchtern, deren Flammen, gleich Fahnen, lange Streifen in den Farben des Regenbogens bis in unabsehbare Ferne hinter sich ziehen. (Symbole der sieben Gaben des heiligen Geistes und der sieben Sakramente.) Dahinter schreiten vierundzwanzig Greise paarweise einher. Botticelli lässt sie Bücher in den Händen emporhalten, indem er sie, wie Landinos Kommentar, als Verkörperung der Bücher des Alten Testaments auffasst. Das Gedicht beschreibt die Alten mit Lilien bekrönt, was Botticelli nicht andeutet.

Der Wagen der Kirche, auf zwei Rädern ruhend, wird von einem Greifen, dem Symbol Christi, gezogen, dessen Flügel hoch empor zwischen die Streifen ragen, welche die Lichter am Himmel ziehen (V. 106—111). Hinter dem Wagen schreiten zuerst die »Drei«, dann die »Vier«, dann der »schlafende Johannes«. Den Wagen umgeben die Symbole der vier Evangelisten.

Der Wagen ist in der Zeichnung nur skizziert; von den Symbolen der Evangelisten ist der Adler in Federzeichnung ausgeführt, der »sechsfüfsige« Löwe nur mit dem Stift angedeutet. »Drei Frauen« (die drei theologischen Tugenden: Liebe, Glaube, Hoffnung) tanzen an dem rechten Rad (V. 121 ff.), vier (V. 130 ff.) (die Kardinaltugenden: Gerechtigkeit, Tapferkeit, Klugheit, Mäfsigkeit) an dem linken. Hinter dem Wagen schreiten Lukas und Paulus. Dann folgen vier andere Greise (»dann sah ich Viere von demüt'gem Anseh'n« V. 142), von denen in der Zeichnung einer eine Papstkrone, einer einen Kardinalshut und zwei weitere Bischofsmützen tragen. (Die Figur an der Ecke oben ist zweimal skizziert; die ganze mit Silberstift angelegte Gruppe der hinter dem Wagen Schreitenden ist, ihrer flüchtigen Ausführung wegen, nicht überall klar.)

Wie die Bischofsmützen, Kardinalshut und Papstkrone der »Vier« hinter dem Wagen beweisen, schliefst sich Botticelli nicht der gangbaren Erklärung an, nach welcher diese »Vier« die Evangelisten bedeuten,

sondern einigen Kommentatoren, welche in ihnen die Kirchenväter (Ambrosius, Augustinus, Gregor den Grofsen und Hieronymus) erblicken. (Durch die deutlichere Ausführung derselben Gruppe auf der Zeichnung zu Purg. XXX wird diese Auffassung Botticellis vollends klar.)

Ganz rückwärts folgt der (mit Rücksicht auf seine apokalyptischen Visionen) schlummernd dargestellte Evangelist Johannes (V. 143—144). Unten am Rande der Zeichnung liest man:

chantand° 29.

XXX

(Dantes Begegnung mit Beatrice.) Als der Wagen der Kirche (vergl. Purg. XXIX) still steht, wenden sich die 24 Greise »Veni, sponsa de Libano« singend dem Wagen entgegen. Engel streuen eine Wolke von Blumen hernieder. Mitten in dem Blumenregen erhebt sich aus dem Wagen Beatrice in weifsem Schleier, mit dem Ölzweig bekränzt. (Dante will sich zu Virgil wenden, der jedoch verschwunden ist; auf der Zeichnung steht Statius an Dantes Seite.) Beatrices eindringliche Rede an Dante.

Zwischen Dante und dem Zug der Kirche erblicken wir den Bach Eunoë, am linken Rade des Wagens die vier allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden ihren Reigen aufführend, hinter dem Wagen Lukas und Paulus, die vier Kirchenväter und den in Schlummer versunkenen Evangelisten Johannes (vergl. Purg. XXIX). Die Flügel des Greifen, der den Wagen zieht, reichen in die sieben Streifen hinein, welche von den sieben Lichtern ausgehen, so dass der mittelste Streifen zwischen den Flügeln hindurchgeht (Purg. XXIX, V. 109—111). (Nach dem Kommentar des Landino bedeutet der mittelste Streifen das Sakrament des Abendmahles.)

XXXI

(Der Zug der Kirche steht still. Beatrices Rede zu Dante, in der sie ihm seine Schuld vorhält.)

Die Zeichnung Botticellis illustriert wesentlich die von Vers 92 bis 133 geschilderten Vorgänge.

Beatrice tritt vor Dante hin und zieht ihn hinter sich in den Fluss, auf dessen diesseitigem Ufer er sich bisher befunden. Bis an das Kinn sinkt er in das Wasser, während sie »leicht wie ein Weberschiffchen«

auf den Fluten steht. Beatrice öffnet ihre Arme und taucht Dantes Haupt unter das Wasser (V. 101).

> Nahm dann heraus mich, und gebadet bot sie
> Mich dar dem Reigen der vier schönen Frauen,
> Und jede deckte mich mit ihren Armen. (V. 103—105.)

In ihrem Reigen führen die »Vier« Dante zur Brust des Greifen (V. 113), »wo Beatrice stand uns zugewendet« (V. 114). Botticelli lässt sie indes, abweichend von den Worten des Gedichtes, im Wagen sitzen, als ob sie von hier aus ihre Worte (V. 115—118) an Dante, den die »Vier Frauen« umkreisen, richten würde.

Darauf treten die drei anderen Frauen (die drei theologischen Tugenden) vor, zu ihrem Gesange tanzend (V. 131—132). (Sie bitten Beatrice den Schleier abzunehmen.)

Die Scenerie des Bildes ist bei Botticelli, entsprechend dem Gange der Erzählung des Gedichtes, wesentlich dieselbe, wie die der Illustrationen zu Purg. XXIX und XXX. Die Mitte nimmt der Wagen der Kirche ein mit dem Greifen bespannt, dessen Flügel bis in die Streifen der sieben Lichter emporragen. Der Wagen ist von den Symbolen der vier Evangelisten umgeben, hinter dem Wagen finden wir die »Sieben« (Lukas und Paulus, die vier Kirchenväter und den Evangelisten Johannes). Einige von den Greisen, die vor dem Wagen mit Büchern in ihren erhobenen Händen einherschreiten, sind noch am linken Rande des Blattes sichtbar.

XXXII

Dante sieht, dass der Wagen der Kirche sich plötzlich nach rechts wendet. Er folgt mit Mathilde und Statius dem rechten Rade. Angekommen an dem Baume der Erkenntnis, verlässt Beatrice den Wagen. Sie setzt sich am Fufse des Baumes auf die Erde nieder (V. 85 ff.), umgeben von den Trägern der sieben Leuchter. (Die Deichsel des Wagens wird vom Greifen an den Baum gebunden, V. 96.)

Der Wagen verändert sich vor den Augen Dantes. Ein Adler erscheint in dem Baume, unter dem Beatrice sitzt, stöfst in den Wagen herab und verlässt ihn »von sich befiedert«; ein Fuchs drängt sich in das Innere des Wagens. Ein Drache kommt zwischen den Rädern aus der Erde hervor, und an allen Teilen des Wagens tauchen Häupter von Ungeheuern auf, drei, wie Rinder gehörnt, auf der Deichsel, eines mit einem Horn an der Stirn an jeder Ecke. Auf dem Wagen haben eine

Metze und ein Riese, der sie küsst, Platz genommen. (Allegorie auf den Zustand der Kirche.)

In den Lüften sieht man die (vierundzwanzig) Greise zwischen den Streifen der sieben Lichter nach oben entschwinden (V. 17—18).

Mehrfach erscheinen zwischen den Gruppen der Darstellung die Figuren des Dante und Statius.

XXXIII

(Am Schlusse des XXXII Gesanges verschwindet der umgestaltete Wagen der Kirche mit der Metze und dem Riesen im Dunkel des Waldes.)

Beatrice sitzt noch am Fufse des Baumes, umgeben von den »Drei« und den »Vier Frauen«. Die sieben Frauen singen. Auf Beatrices Geheifs schreiten sie weiter, einen Zug bildend. (Beatrices Gespräch mit Dante.) Sie gelangen an den Rand des Waldes zum Ufer des Baches Eunoë, der auf dem Gipfel des Berges entspringt, den das Purgatorio bildet. Auf Beatrices Geheifs wird Dante von Mathilde geführt, um aus dem Wasser der Eunoë zu trinken, wohin sie Statius begleitet. Von dem heiligen Quell gestärkt und gereinigt, ist Dante vorbereitet für das Paradies:

Rein und bereit, zum Aufschwung nach den Sternen (V. 145).

PARADISO

I

In der diesem Gesange gewidmeten Komposition erblicken wir Dante, von Beatrice geführt, über die von der Eunoë durchströmten Gefilde zu den Sphären des Paradieses emporschweben. Der Schlussvers des letzten Gesanges des Purgatorio:

Rein und bereit, zum Aufschwung nach den Sternen,

die Verse 47 und 48 von Par. I, wie Beatrice, dem Adler gleich, in die Sonne schaut, und die Schilderung des blitzschnellen, den Gesetzen der Welt, in der sich Dante nun bewegt, entsprechenden Emporschwebens, das er selbst kaum bemerkt (V. 92, 93, 136—139), giebt dem Künstler das Motiv zu dem vorliegenden Blatte. (Vergl. auch Par. II, 22: »Beatrice sah empor und ich auf sie hin«.)

II

Gespräch Dantes mit Beatrice in der Sphäre des Mondes, von welcher sie wie von einer Wolke von Diamant umgeben werden. Für die Komposition sind namentlich die Verse 127—136 mafsgebend gewesen.

III

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes. Dante sieht Gestalten, die, in schwachem Glanze erscheinend, von ihm für Spiegelbilder gehalten werden; er wendet seinen Kopf bald vor-, bald rückwärts, um die Ursache der vermeintlichen Spiegelung zu erforschen; der Künstler drückt dies dadurch aus, dass er den Kopf doppelt zeichnet. Von Beatrice wird Dante belehrt, dass was er für Spiegelbilder ansieht, die Seelen solcher sind, die ein Gelübde gebrochen haben:

> Und zu dem Schatten, der zumeist erfreut schien
> Zu reden, wandt' ich mich hierauf (V. 34, 35).

Es ist die Nonne Piccarda. Dantes Gespräch mit dieser.

IV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mondes. Man sieht umherschwebende Gestalten von Seligen, vergl. Par. III. In Dantes Mienen liest Beatrice die Zweifel, die ihn bewegen: ob das Verdienst des guten Willens durch fremde Gewalt beeinträchtigt werden könne, und ob die Meinung Platos richtig sei, dass die Seele zu dem Stern zurückkehre, von dem sie ausgegangen. Beatrice zu Dante gewendet, klärt ihn darüber auf.

V

Beatrice erglänzt immer mehr und mehr. (Schluss des IV Gesanges.) Sie verneint Dantes Frage, ob ein unerfüllt gebliebenes Gelübde durch eine andere That erstattet werden könne.

VI

Im späteren Teile des V Gesanges wird erzählt, wie Dante und Beatrice zur Sphäre des zweiten Planeten, Merkur, emporsteigen. Unser Blatt bezieht sich augenscheinlich auf die Verse Par. V, 91 ff.:

Und also, wie ein Pfeil, der in den Zielpunkt
Hineintrifft, ehe ruhig ist die Sehne,
Fuhren empor wir zu dem zweiten Reiche.
Hier aber sah ich meine Frau so heiter,
Indem in dieses Himmelslicht sie einging,
Dass der Planet davon noch lichter wurde.

Dante sieht Tausende leuchtender Geister erglänzen wie Fische im Fischteich. Der VI Gesang, der das Gespräch erzählt, das Dante mit einem der Lichtgeister, Kaiser Justinian, führt, bot dem Künstler keinen bestimmten darstellbaren Inhalt.

VII

Dante und Beatrice weilen noch in der mit leuchtenden Geistern erfüllten Sphäre des Merkur. Dantes neue Zweifel und Gespräch mit Beatrice.

VIII

Dante und Beatrice sind in die Sphäre des dritten Himmels, die des Planeten Venus, emporgestiegen. Es umkreisen sie in raschem Flug die leuchtenden Geister. (Dantes Gespräch mit Karl Martell, Sohn Karls II von Neapel.)

IX

Dante und Beatrice in der Sphäre der Venus. (Ein Lichtgeist nähert sich Dante und will mit ihm sprechen.) Unser Bild illustriert wohl die Verse 16 ff.:

Die Augen Beatricens, fest gerichtet
Auf mich, versicherten, sowie vorher, mich
Willkommener Gewährung meines Wunsches.

X

Dante und Beatrice gelangen in die Sphäre der Sonne. Die Zeichnung hält sich an die Verse 52—59:

Und also Beatrice: »Danke, danke
Der Engel Sonne, welche dich zu dieser

Sichtbaren aufwärts hob durch ihre Gnade!«
Sterbliches Herz war niemals so bereitet
Zur Andacht.....................
....
Als ich geworden nach denselben Worten.

XI

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Bei dem Entwurfe der Komposition — die vielleicht, ebenso wie die zunächst folgenden, nur teilweise durchgeführt ist — mag Botticelli als Motiv der Darstellung der Anfang des Gesanges vorgeschwebt haben, in welchem Dante seine Genugthuung ausspricht, dass er, dem Treiben der Welt entrückt, mit Beatrice im Himmel weilen darf (V. 1—12). Darauf scheint die Gebärde Dantes zu deuten. (Thomas von Aquino spricht mit Dante.)

XII

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Die Komposition des Blattes war wahrscheinlich ebenfalls zu weiterer Ausführung geplant, doch sind nur die Figuren von Dante und Beatrice vollendet. Dante sieht sich von Kreisen von Seligen umgeben, die einem Regenbogen gleichen. (Der Franziskaner Bonaventura verkündet das Lob des heiligen Dominikus.)

XIII

Dante und Beatrice in der Sphäre der Sonne. Die (dem Regenbogen gleichenden, vergl. Par. XI und XII) Kreise schwingen sich, je zwei in entgegengesetzter Richtung, um Dante. (Thomas von Aquino spricht zu Dante.)

XIV

Das Blatt stellt den zweiten Teil des Gesanges (von V. 67 an) dar. Dante und Beatrice erheben sich zu einer höheren Sphäre, der des Mars. Die Wirkung der Lichterscheinung, welche Dante erblickt, und des Gesanges zum Lobe Christi, den er hört, versucht der Künstler in den Mienen und Gebärden des Dichters zum Ausdruck zu bringen.

XV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars. Staunend erblickt Dante einen Lichtgeist, der mit glänzender Erscheinung emporschieſst. Es ist der Geist seines Ahnherrn Cacciaguida. (Erzählung Cacciaguidas von seinem Leben und dem Florenz der alten Zeit.)

XVI

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars. Eine Anwandlung von Stolz auf seine Ahnen befällt Dante bei der Rede seines Vorfahren Cacciaguida (s. Par. XV). Beatrice tritt mit leisem Tadel lächelnd zur Seite (V. 10—16): diesen Moment hält Botticelli in seinem Bilde fest.

(Cacciaguida fährt in der Schilderung der alten Geschlechter von Florenz fort.)

XVII

Dante und Beatrice in der Sphäre des Mars, im Gespräch mit Cacciaguida. (Vergl. das Vorhergehende.) Dante hegt den Wunsch, sein künftiges Schicksal von Cacciaguida zu erfahren. Beatrice ermuntert ihn, diesem Verlangen Worte zu leihen. (Weissagung Cacciaguidas von den künftigen Schicksalen Dantes.)

XVIII

Dante und Beatrice erheben sich in die sechste Sphäre, die des Jupiter. Die Halbfiguren Dantes und Beatrices am Unterrande des Kreises, durch welchen die sechste Sphäre, zu der sie sich nun erheben, angedeutet ist, illustrieren wohl V. 19—21:

> Besiegend mich mit eines Lächelns Lichte,
> Sprach sie: »Nun wende dich und höre, weil ja
> Nicht bloſs in meinen Augen Paradies ist«.

Die andere Gruppe in ganzen Figuren bezieht sich auf den folgenden Teil des Gesanges etwa von V. 70 an. Dante sieht eine Erscheinung von Lichtern, die sich zu Buchstaben und Worten (Diligite justiciam qui judicatis terram) und zur Gestalt eines Adlers aneinanderreihen.

Am Unterrande des Blattes stehen (halb durchschnitten) die Anfangsworte des Gesanges:

18 gia si ghodeuaso . .
(Già si godeva solo)

XIX

Dante und Beatrice in der Sphäre des Jupiter. (Der flammende Adler redet zu Dante von den ungerechten Herrschern der Gegenwart.)

Die Zeichnung ist weniger als die zunächst vorhergehenden Blätter durchgeführt.

XX

Dante und Beatrice in der Sphäre des Jupiter. Dante lauscht dem Chorgesang der Seligen und der weiteren Rede des flammenden Adlers.

Am Unterrande die Anfangsworte des Gesanges:

quando cholui 20
(Quando colui)

XXI

Dante und Beatrice sind in die siebente himmlische Sphäre gelangt, die des Saturn. Beatrice lächelt nicht mehr Dante zu, wie früher, denn ihre Schönheit, die sich in jeder höheren Sphäre steigert, würde Dante mit seinem menschlichen Auge jetzt nicht mehr zu ertragen vermögen (V. 1—12). Dies scheint die ernste Miene Beatrices anzudeuten, mit der sie sich zu Dante wendet. Dante sieht eine Leiter so hoch aufgerichtet, dass sein Blick ihr nicht folgen kann; die himmlischen Lichter schwärmen durcheinander, den Krähen gleich bei Tagesanbruch. Die Lichter sind in Gestalt von geflügelten Genien dargestellt, die in buntem Reigen nach allen Richtungen streifen und zwischen den Sprossen der Leiter auf- und abwärts steigen. Am oberen Teil der Leiter sieht man noch einmal die Gestalt Dantes emporschwebend, im Arme der nach oben deutenden Beatrice. Diese letztere Gruppe war schon ziemlich ausgeführt, ist aber nachträglich wohl vom Künstler selbst durch Radieren teilweise entfernt worden, doch bleiben noch Spuren genug übrig, um ihre Gestaltung zu erkennen. Aus dem XXI Gesange selbst findet die emporsteigende Gruppe keine Erklärung, wohl aber kann angenommen werden, dass Botticelli die Absicht hatte, hier schon in den folgenden Gesang hinübergreifend, den Aufflug zum achten Himmel darzustellen, dass er diesen Plan aber nachträglich wieder aufgab. (Vergl. die entsprechende Komposition zum folgenden XXII Gesang des Paradiso.)

XXII

Am Schlusse des XXI Gesanges wird erzählt, wie Dante plötzlich einen lauten Schrei hört, der ihn wie Donner betäubt.

Die untere Gruppe unserer Zeichnung vergegenwärtigt die Verse 1 bis 7:

> Bewältigt von Erstaunen, wandt' ich hin mich
> Zu meiner Führerin, gleichwie ein Kindlein
> Stets Hilfe sucht, wo es am meisten trauet:
> Und jene, wie die Mutter, welche eilig
> Zuspricht dem bleichen, atemlosen Kinde
> Mit ihrer Stimme, die es sonst beruhigt,
> Sagte zu mir: »Weifst du dich nicht im Himmel?«

Beatrice erklärt Dante dieses Rufen als einen Schrei um Rache und zieht ihn auf der Leiter (vergl. Par. XXI) mit sich empor (V. 100—101). In raschem Fluge steigen sie zum achten Himmel, der Sphäre der Fixsterne, aufwärts. (Beatrice fordert Dante auf, durch die sieben Sphären zurückzublicken und die Entfernung zu ermessen, die er von der nun winzig klein erscheinenden Erde bis hierher zurückgelegt hat.)

XXIII

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternhimmels. Tausende seliger Geister kreisen als Flammen um die Leuchte Christi, die als Sonne am mittäglichen Himmel strahlt (V. 94 ff.). Aus den Gesichten, die der Gesang erzählt, greift Botticelli nur diesen Moment heraus. Zu den Füfsen Dantes und Beatrices sieht man, mit dem Stifte leicht skizziert, die Sternbilder der Zwillinge und des Stieres (vergl. Par. XXII, V. 110 bis 111).

XXIV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternhimmels. Christus leuchtet als Sonne am mittäglichen Himmel; die seligen Geister kreisen um diese Sonne, von der sie ihr Licht empfangen, wie um einen festen Pol (vergl. auch Par. XXIII). Unser Bild scheint die Anfangsverse des Gesanges anzudeuten, in welchen Beatrice die seligen Geister bittet, Dantes Sehnsucht nach Erkenntnis zu stillen. (Petrus kommt der Bitte nach und prüft Dantes Glauben.)

Über den Häuptern Beatrices und Dantes schwebt die Flamme des h. Petrus, bezeichnet als »Piero«.

XXV

Dante und Beatrice in der Sphäre des Fixsternhimmels. Die seligen Flammen kreisen um die Sonne Christi. Nachdem (Gesang XXIV) Petrus zu Dante gesprochen, bewegt sich eines aus der Schar der Lichter ihm entgegen, es ist der Apostel Jacobus. Beatrice spricht zu Dante (V. 17 bis 18):

> . . . Schaue, schau . . ., da ist der Freiherr,
> Um den man drunten wallet nach Galizien.

(Nach Compostella in Galizien zum Grabe des h. Jacobus.)

Diese Verse liegen unserer Komposition zu Grunde.

Uber dem Haupte Dantes stehen drei Flammen: »Piero«, »Giovanni«, »Jachopo«.

XXVI

Dante und Beatrice im Fixsternhimmel (vergl. das Vorhergehende). Dante ist vom Lichte des Johannes so geblendet, dass er seine Sehkraft zu verlieren meint. Doch bezieht sich unser Blatt wohl nicht auf diese Stelle, sondern vielmehr auf die Verse 70—76. Nachdem Dante seine Rede über das Endziel der Liebe zu Gott geendet, gewinnt er die Kraft seiner Augen verschärft wieder:

> Und wie bei scharfem Lichtschein man vom Schlafe
> Erwacht, indem des Sehens Geist zurückeilt
> Zum Glanze, der von Hülle dringt zu Hülle,
> Und den Erwachten, was er sieht, erschrecket, —
> So wirr macht ihn sein plötzliches Erwachen —
> Bis dass die Urteilskraft ihm wieder beisteht:
> So scheuchte jedes Stäubchen von den Augen.

(Beatrice belehrt ihn, dass das vierte Licht, welches sich ihm nun nähert, der Urvater Adam sei.)

Zu den Häuptern Dantes und Beatrices sind auf der Zeichnung vier Flammen sichtbar mit den Beischriften: »Piero«, »Giovanni«, »Jachopo« und »Adamo«.

XXVII

(Dante und Beatrice weilen im Fixsternhimmel. Petrus spricht zürnend über den Zustand der Kirche.)

Nachdem die Flammen der seligen Geister entschwebt sind, fordert Beatrice Dante auf, den Blick zu senken, um den Aufschwung zu erkennen, seitdem er das letzte Mal hinabgesehen (Par. XXII). Dante sieht die Entfernung, welche er zurückgelegt und einen Teil der von der Sonne beleuchteten Erde. Aus dem Sternbild der Zwillinge (Kastor und Pollux, »Ledas Kinder«, V. 98) heben sich nun Dante und Beatrice zu dem letzten der Himmel empor (V. 99).

XXVIII

Dante und Beatrice in der höchsten Himmelssphäre. Dante sieht einen leuchtenden Punkt und neun Lichtringe mit Schnelligkeit um ihn kreisen; die glänzendsten sind die dem Mittelpunkte nächsten. Beatrice erklärt ihm die Erscheinung: Die neun Lichtkreise sind die neun Ordnungen der Engel, welche die Gottheit umgeben. Entsprechend der Dreieinigkeit sind die Engel in drei Hierarchien geteilt und jede Hierarchie in drei Ordnungen. Zunächst der Gottheit ist die Hierarchie der Cherubini, Seraphini und Troni; dann folgt die der Dominazioni, Virtudi und Podestadi, zu unterst die der Principati, Archangeli und Angeli.

Wohl auf Grund der von Dante selbst im Convivio (II 6) gegebenen Schilderung der Hierarchien und Ordnungen der Engel (deren Namen übrigens hier von den Benennungen der Commedia abweichen) versucht Botticelli sie durch verschiedene Attribute zu unterscheiden. So tragen die Engel der obersten Hierarchie, welche nach dem Convivio (a. a. O.) der Allmacht Gottes entspricht, Ringe (Symbol des Weltalls?), Fahnen und Schilde. Der ersten Reihe in der mittleren Hierarchie, welche die Weisheit des Erlösers symbolisiert, hat Botticelli Stab und Apfel in die Hände gegeben, vielleicht als Symbol der Herrschaft Christi über die Welt; weniger deutlich sind die weiter folgenden Reihen gekennzeichnet. (Die dritte Hierarchie entspricht den Gaben des heiligen Geistes.)

In der Mitte sehen wir Dante in Anschauung der Engelglorie versunken und neben ihm, nach oben deutend, Beatrice.

Einer der »Angeli« der untersten Reihe trägt ein Täfelchen mit dem in kleinen Zügen geschriebenen Namen des Künstlers: Sandro di Mariano. (Vergl. oben S. 17.)

Beischriften rechts am äufsersten Rande des Pergamentblattes von der Hand Botticellis geben die Ordnung der Engel an. Durch Beschneiden des

Blattes sind die Endbuchstaben weggefallen. Diese Beischriften lauten: zu oberst, den Sitz der Gottheit andeutend, trinit(a) die Dreieinigkeit, dann
cherub(ini)
serafi(ni)
tron(i)
domin(azioni)
virtut(es)
podest(adi)
princ(ipati)
arch(angeli)
ang(eli).

XXIX

Dante und Beatrice in der obersten Sphäre des Himmels, wo die Engel im Lichtkreise die Gottheit umgeben. Beatrice belehrt Dante über das Wesen der Schöpfung, die Natur und Zahl der Engel.

XXX

Dante und Beatrice sind in das Empyreum, den Himmel des reinen Lichtes gelangt. Der Zeichnung liegen vornehmlich die Verse 61 ff. zu Grunde. Dante sieht einen Lichtstrom, dessen Ufer wundersame Frühlingsblumen umsäumen. »Lebendige Funken«, die der Künstler als geflügelte Genien bildet, steigen aus dem Flusse und senken sich in die Blumen am Ufer, um wie berauscht von den Düften wieder in den Fluss hinabzutauchen; sobald einer sinkt, erhebt sich ein anderer.

XXXI

Ohne Zeichnung.

XXXII

Am Schlusse des XXX Gesanges wird erzählt wie Dante die Heerscharen der Seligen zu einer himmlischen Rose von unermesslichem Umfang geordnet sieht. Beatrice ist verschwunden, um ihren Platz in der Himmelsrose einzunehmen; an ihrer Stelle spricht der h. Bernhard zu Dante. Dasselbe Bild beherrscht die Vorstellung des XXXI und des

vorliegenden Gesanges. Von der Zeichnung zu diesem letzteren, die offenbar als figurenreiche Komposition geplant war, sind nur die Gestalten Christi und der Maria in kleinem Mafsstabe mit der Feder hingeworfen, in Anlehnung an Paradiso XXXI, V. 115 ff.:

. . schau die Kreis' empor zum allerfernsten,
Bis dass die Königin du sitzen siehest,
Der unterthan dies Reich ist und ergeben.

Die schwebende Gestalt dürfen wir als Engel Gabriel deuten. (V. 112—113.)

Die zwei letzten Pergamentblätter tragen keine Zeichnung.

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

TAFELN

Nachbildungen in der halben Gröſse der Originale.

DER PLAN DES INFERNO

INFERNO I

INFERNO VIII

INFERNO IX

INFERNO X

INFERNO XII

INFERNO XIII

INFERNO XV

INFERNO XVI

INFERNO XVII

INFERNO XVIII

INFERNO XIX

INFERNO XX

INFERNO XXI

INFERNO XXII

INFERNO XXIII

INFERNO XXIV

INFERNO XXV

INFERNO XXVI

INFERNO XXVII

INFERNO XXVIII

INFERNO XXIX

INFERNO XXX

INFERNO XXXI

INFERNO XXXII

INFERNO XXXIII

INFERNO XXXIV

INFERNO XXXIV

PURGATORIO I

PURGATORIO II

PURGATORIO III

PURGATORIO IV

PURGATORIO V

PURGATORIO VI

7. poscia chelachoglienze oneste eliete.

PURGATORIO VII

PURGATORIO VIII

PURGATORIO IX

PURGATORIO X

PURGATORIO XI

PURGATORIO XII

PURGATORIO XIII

PURGATORIO XIV

PURGATORIO XV

16

PURGATORIO XVI

PURGATORIO XVII

PURGATORIO XVIII

PURGATORIO XIX

PURGATORIO XX

PURGATORIO XXI

PURGATORIO XXII

PURGATORIO XXIII

PURGATORIO XXIV

PURGATORIO XXV

PURGATORIO XXVI

PURGATORIO XXVII

PURGATORIO XXVIII

PURGATORIO XXIX

PURGATORIO XXX

31

PURGATORIO XXXI

PURGATORIO XXXII

33

PURGATORIO XXXIII

PARADISO I

PARADISO II

PARADISO III

PARADISO IV

PARADISO V

PARADISO VI

PARADISO VII

PARADISO VIII

PARADISO IX

PARADISO X

PARADISO XI

12

PARADISO XII

PARADISO XIII

PARADISO XIV

PARADISO XV

PARADISO XVI

17

PARADISO XVII

PARADISO XVIII

19

PARADISO XIX

PARADISO XX

PARADISO XXI

PARADISO XXII

PARADISO XXIII

PARADISO XXIV

PARADISO XXV

PARADISO XXVI

PARADISO XXVII

PARADISO XXVIII

PARADISO XXIX

PARADISO XXX

PARADISO XXXII